

الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل

الدكتور صلاح جرار

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن

تاريخ قبوله للنشر ١٩٩٣/٦/٦

تاريخ استلام البحث ١٩٩٣/٢/٨

ABSTRACT

Popular Arts in Islamic Spain and its Relevance to the Art of Acting

This study traces the historical and literary texts and signs which can shed light on the art of acting in Islamic Spain.

It attempts also to find out the relationship between the art of acting and the Andalusian popular arts such as singing, dancing, blowing, circus shows, magic shows... etc.

The study shows that all the popular arts in Islamic Spain have contributed to the art of acting.

Moreover, this study illustrates some examples of the Andalusian art of acting, Particularly the art of shadow play (Khayal al-Dhill), which was known in Andalusia before the middle of the 11 th century A. D.

On the other hand, the study shows that the Andalusian woman played an effective and essential role in the popular arts in general and in the art of acting in particular.

ملخص

الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل

تهدف هذه الدراسة إلى استقصاء الأخبار والإشارات الأدبية والتاريخية التي تلقي ضوءاً على فن التمثيل عند أهل الأندلس إبان العهد الإسلامي، وتحاول الدراسة أيضاً النحت عن الصلة ما بين فن التمثيل عند الأندلسيين وبين بعض الفنون الشعبية التي كانوا يمارسونها مثل الغناء والرقص والزمر والتهرجيج والكزج والألعاب البهلوانية والسحر والاحتفالات الدينية وغيرها.

واستطاعت الدراسة أن تكشف عن العلاقة بين فن التمثيل وبين هذه الفنون حيث إن هذه الفنون تتصافرت جميعاً لتشكل لونا أو أكثر من ألوان المحاكاة والتمثيل.

وقد عرضت الدراسة لصور وأمثلة من فن التمثيل الأندلسي، ولا سيما فن خيال الظل الذي عرفه الأندلسيون قبل منتصف القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي. وبينت الدراسة أن الأندلسيين سبقوا الاقطار العربية الأخرى في استخدام هذا الفن.

كما بينت الدراسة أن المرأة الأندلسية كانت لها مشاركة فاعلة في التمثيل وفي مختلف الفنون الشعبية، وأنها كانت في بعض هذه الفنون العنصر الأساسي الذي لا يُستغنى عنه.

أ- مقدمة :

ما زال الغموض يشوب كثيراً من جوانب الحياة العامة لمسلمي الأندلس، ولا سيما ما يتصل من هذه الجوانب بطبقة العامة. ومردُّ ذلك - في نظري - الى ضياع الكثير من مصادر التراث الأندلسي بفعل عوادي الزمن. وأمّا ما أفلت من براثن الزمن، من هذه المصادر، فإنه تغلب عليه سمتان : الأولى : الدوران في فلك السلاطين والأمراء، وعدم تجاوز ذلك إلا في النادر، مع توخي الحذر الشديد مما قد يمسّ بهيبة السلطان أو صورته أو يغمز فيه. وثانيتها : الترفع عن الخوض فيما يتصل بشؤون العامة وطرائق حياتهم، والأنفة من إيراد أخبارهم وتصوير أنماط معيشتهم، بحجة أن العادة عند المؤلفين لم تجر على إيراد ذلك، وأن من يتجاوز هذا المألوف يرتكب سابقة قد تحطّ من مكانته بين العلماء. وقد يأنف مصنفو الكتب من إيراد أخبار هذه الجوانب من حياة العامة مخافة أن تكون هذه الجوانب لا تتفق وتشريعات الفقهاء، فيكون إيرادها أو وصفها أو مجرد التعرّض لها ممّا يخلّ بوقار المؤلف وصحة إيمانه واستقامة سلوكه.

ولذلك نجد صدوداً مقصوداً عن الكتابة في كثير من جوانب الحياة الأندلسية، وإذا ما ندّ قلم أحدهم وأورد شيئاً من ذلك، نجده سرعان ما يتبعه بالاعتذار عن زلّة القلم واللسان، ويستغفر الله كثيراً، وقد يتبع ذلك بأخبار في الزهد تكفيراً عما ارتكبه. ونجد مثل ذلك عند إيراد الموشحات خاصة، وما كان يسمى بالأشعار الهزلية والفكاهات والنوادر. وقد أشار الجباري الى هذه الظاهرة في كتابه المسمّى بالمُسَهَّب، اذ يقول : «ولشُطَارِ الأندلس من النوادرِ والتركيباتِ وأنواعِ المُضحكاتِ ما تملأ الدواوين كثرتُهُ، وتضحك الثكلى وتسليّ المسلوبَ قصَّتُهُ ممّا لو سمعه الجاحظ لم يعظم عنده ما حكى وما ركّب، ولا استغرب أحد ما أورده ولا تعجب، إلا أن مؤلفي هذا الأفق طمحت همهم عن التصنيف في هذا الشأن، فكاد يمرّ ضياعاً...»^(١).

وقد دأب المؤلفون الأندلسيون على وصف الفنون الشعبية الأندلسية، من الرقص والغناء والطرب والزمر والتمثيل، بالبطالات. وقد أدى ذلك الى مشقة في العثور على معلومات كافية عن فن التمثيل في المصادر الأندلسية، فلم أجد مفراً من التنقيب والتنقيب عن اللفظة

واللفظتين والجملة العارضة والحكاية العابرة ممّا يشكّل دلائل على وجود هذا الفن عند مسلمي الأندلس. وكانت المصادر التي عثرت فيها على بعض المعلومات والإشارات المتصلة بالتمثيل تنقسم الى ثلاثة أقسام :

أولها : الكتب التي ترجمت للسلطين والأمراء الذين كانت قصورهم ميادين للهو والطرب وغيرها من الفنون.

وثانيها : النصوص الأدبية الشعرية والنثرية التي وصفت بصورة مباشرة أو عرضية بعض مظاهر النشاط الفني في الأندلس.

وثالثها : كتب الفقه التي عرضت لبعض الفتاوى المتصلة بجوانب من حياة الأندلسيين، وعرضت لأخبار القضاة ومواقفهم ممّا كان يقع اليهم من نوازل وبدع ونشاطات اجتماعية لأهل الأندلس.

ولابد من الإشارة أيضاً الى أنّ الدراسات الحديثة التي حاولت تتبّع البدايات الأولى للمسرح العربي لم تتوقف طويلاً عند مساهمة الأندلسيين في ذلك. . . (٢)

ب- عوامل نشوء الفنّ التمثيلي في الأندلس :

كان المجتمع الأندلسي، بما اشتمل عليه من عناصر سكانية مختلفة الأصول، تجربة صالحة لنشوء فنّ تمثيلي، وذلك لما كانت تحتويه تلك التربة من خصائص وعناصر ملائمة لنموّ مثل ذلك الفنّ، ومن أهم تلك العناصر:

١ - التركيبة الثقافية والفنية للأمم التي قطنت الأندلس قبل الحكم الإسلامي، فقد خضعت الأندلس على مدى عصورها التاريخية للأمم شتى من رومان واسبان وبربر وقوط وغيرهم من الأمم التي تركت بصمات واضحة في ثقافة سكّان الأندلس، وقد ظلّ الأثر الروماني في الثقافة الفنية لسكّان تلك البلاد ممتداً حتى العصر الإسلامي وبعده، كما هو الحال في مصارعة الثيران وأنواع الرياضة المختلفة وفنّ المسرح، ولم يكن من المعقول أن يتخلّى السكان الأصليون عن موروّثهم الفنّي في اللحظة التي دخل فيها المسلمون أرض الأندلس، بل استمرّ ذلك الموروّث معهم إبّان العهد الإسلامي، بدليل

وصوله الى سكّان الأندلس بعد انتهاء الحكم الاسلامي الذي دام ما يزيد على ثمانية قرون. وقد جرت عملية تفاعل بين الثقافة التي حملها الفاتحون المسلمون والثقافة التي وجدوها، واستمر هذا التفاعل عن طريق الاحتكاك المباشر بين العرب وجيرانهم الأوروبيين، وكانت أرض الأندلس ميداناً لظهور آثار هذا التفاعل، وذلك لأن الأندلس كانت الحدّ الجامع بين حضارتين لكلّ منهما عمقه الزماني والمكاني هما: الحضارة العربية الاسلامية والحضارة اللاتينية الأوروبية. وبما أنّ فنّ المسرح كان يمثل جانباً مهماً من جوانب الثقافة الفنية الرومانية واليونانية، فإنني أرى افادة سكان الأندلس من التركة الفنية المسرحية للرومان واليونان. ولا سيّما أن مسلمي الأندلس قد وجدوا في أرض الأندلس الكثير من المسارح الرومانية التي لفتت أنظارهم فتحدثوا عنها ووصفوها واستخدموها وحافظوا عليها. وعندما يتحدث صاحب «المغرب في حُلّ المغرب» عن مدينة مُرَبِيَّطَر Murviedo الواقعة الى الشمال من بلنسية يستوقفه المسرح الروماني في تلك المدينة فيقول: «هي من المدن الرومية المشهورة بالأندلس، فيها آثار عظيمة، وأعظمها الملعب الذي أمام قصرها، وهو صنوبري الشكل، قد ارتقى بأحكام صنعة، درجةً درجة، الى أن تكون الدرجة العليا لا يجلس فيها إلا الملك وحده، ثمّ ما انحدر منها اتّسع المكان بحسب الطبقات، الى أن تكون الدرجة الأخرى لجمهور من يلود بالملوك من غير الخاصة المقربين»^(٣). وقد أشار الحميري في الروض المعطار الى تلك المدينة بقوله «وفيه آثار للأول: دارٌ ملعب وأصنام وغير ذلك»^(٤).

ولم يواجه المؤلفون العرب مشكلة في تسمية هذه المسارح، فأحياناً كانوا يطلقون عليها اسم «الملعب»^(٥)، كما هو الحال في الروايتين السابقتين، وذلك لأنهم كانوا يطلقون على جميع النشاطات الفنية والرياضة اسم «اللعبة»، وأحياناً كانوا يستخدمون الاسم الأصلي كما هو باللاتينية teatro، فعندما يتحدث الحميري في الروض المعطار عن المسرح الروماني في قرطاجنه تونس يقول «وبقرطاجنه دار الطياطر...»^(٦) وكذلك استخدم الإدريسي في كتابه نزّهة المشتاق هذه التسمية عند الحديث عن مدينة قرطاجنه التونسية حيث يصف المدينة قائلاً «وبها الآن بقايا من بنيان الروم المشهور بها مثل الطياطر التي ليس لها نظير في مباني الأرض قدرة واستطاعة، وذلك أن هذه الطياطر هي بناء في استدارة، وهي نحو من خمسين قوساً قائمة في الهواء.....»^(٧)

وهناك بعض الدلائل والإشارات التي تفيد بأن الأندلسيين قد أفادوا من المسارح الرومانية واستخدموها، ففي قصيدة للسان الدين بن الخطيب في وصف مباريات الفروسية في أحد أعياد غرناطة يقول مخاطباً سلطانة الغني بالله محمد بن الأحمر: (٨)

وأرسلت يومَ السَّبقِ كلَّ طِمْرَةٍ	كما قَذَفَ الملمومةَ النارُ والنْفَطُ
رنتَ عن كحيلٍ كالغزالِ إذا رنا	وأوفتُ بهادٍ كالظَّليمِ إذا يَعْطُو
وقامتُ على منحوتةٍ من زَبْرَجِدٍ	تخطُّ على الصُّمِّ الصَّلابِ إذا تخطو
وكلَّ عتيقٍ من تَمَاطِلِ رومِةٍ	تأنقُ في استخطاطِهِ القسُّ والقِمْطُ

ويفهم من هذه الأبيات أن تلك النشاطات الرياضية كانت تجري في ميادين أنشأها الرومان، وأن العرب كانوا يميزون بين هذه الآثار الرومانية وغيرها، وكانوا يعرفون النشاطات التي كان الرومان يمارسونها في تلك الميادين.

٢ - كثرة الجواري والقيان :

كان الأندلسيون ذوي عناية باقتناء الجواري والقيان لأنهن كنَّ يشكّلن عنصراً رئيسياً من عناصر اللهو والطرب والمتعة، سواء في قصور الحكام والسلاطين أو في بيوت الطبقات الموسرة. وكان للجواري مصدران : إمّا الحرب، وفي هذه الحالة كنَّ يُنْقَلْنَ إلى بيوت الأندلسيين بما يحملنه من عادات الأمم التي ينتمين إليها وثقافتاتها وفنونها، وكنَّ يمارسن ذلك كلّهُ عند اسيادهن، وإمّا عن طريق الشراء، وفي هذه الحالة يتحدد ثمنُ الجارية بمقدار ما تُحسِنه من فنون اللهو وما تحيط به من ثقافة. وكان تجار الجواري من الأندلسيين يقومون بتدريبهن على شتى الفنون السائدة من أجل المغالة في أثمانهن، فمن رقعة لمحمد ابن الكتاني المتطبب في وصف تعليمه للقيان، يقول : «فأنا مُنَّبَه الحجابة فضلا عن أهل القدامة والجهالة، وأُعتَبِرُ ذلك بأنَّ في ملكي الآن أربعَ رومياتٍ كنَّ بالأمس جاهلات، وهنَّ الآن عالماتٌ حكيماُتٌ منطقياتٌ هندسياتٌ موسيقياتٌ إسْطَرْلَائياتٌ مُعَدَّلَاتٌ نجومياتٌ نَحْوِيَّاتٌ عروضياتٌ أدبياتٌ خطاطياتٌ...» (٩) وعلى الرغم مما قدم يبدو من المبالغة في هذا الوصف لثقافة الجواري، إلّا أنَّ لهذا النصِّ دلالاته على مدى العناية بالجواري واتصالهنَّ بمختلف جوانب الحياة الأندلسية. وتذكر المصادر أن هذيل بن خلف بن لب بن رزين صاحب السهلة قد اشترى إحدى قينات ابن الكتاني المذكور بثلاثة آلاف دينار، بعد أن

أحجم الملوك عن شرائها لغلاء سؤمها، ويصف ابن حيّان القرطبي هذه القينة بقوله «لم يرَ في زمانها أخفَ منها روحاً ولا أسرع حركة ولا ألينَ عطافاً ولا أطيبَ صوتاً ولا أحسنَ غناء ولا أجود كتابةً ولا أجود خطأً ولا أبدع أدباً ولا أحضَرَ شاهداً مع السلامة من اللحن في كُتُبها وغنائها معرفتها بالنحو واللغة والعروض، إلى المعرفة بالطبّ وعلم الطبائع ومعرفة التشريح وغير ذلك مما يقصرُ عنه علماء الزمان، وكانت محسنةً في صناعة الثقاف والمجاولَة بالتراس واللعب بالرماح والسيوف والخناجر المرفهة، لم يُسمَعْ لها في ذلك بنظير ولا مثل ولا عدل. ثمَّ إنَّ الأمير هذيل اشترى كثيراً من الجواري الحسنات المشهورات بالتجريد، طلبهن في كل جهة فكانت ستارته أحسن ستائر ملوك الأندلس»^(١٠).

والتأمل لهذا النص يلاحظ أن هناك صلة بين كثير من صفات هذه الجارية : سرعة الحركة، ولين العطاف، وطيب الصوت، وحسن الغناء، والسلامة من اللحن في الغناء، والإحسان في صناعة الثقاف، والمجاولَة بالتراس، واللعب بالرماح والسيوف والخناجر المرفهة، وخدمتها في ستارة الملك. فهذه كلها شروط للممثل الناجح الذي يؤدي، بالحركة والصوت ودقة الأداء اللغوي وحسنه، أدواراً محدّدة عندما ترفع الستارة (خشبة المسرح)، وأن هذه الشروط ذات علاقة بفن التمثيل، وأن هذه القينة انما تنفّذ «دوراً» مرسوماً لها، وحركات مقصودة، وأنها دُرِبت على هذه المهارات قبل أن تفتح الستارة على الجمهور، وزيادة على ذلك فإنَّ في سمات هذه القينة ما يذكر بما يطلب من الممثل المعاصر من : سعة الثقافة (النحو واللغة والعروض) فضلاً عن الطب والطبائع والتشريح، وممارسة للألعاب الرياضية (المجاولَة بالتراس واللعب بالرماح والسيوف والخناجر المرفهة)، وتمكن من مهارات مختلفة تتضافر جميعاً على إنجاح الأداء.

وكان ملوك الطوائف يتنافسون في شراء القينات الملهيات، فقد أوردت المصادر أن المعتضد بن عبّاد اشترى قينة ابن الرميي الوزير بقرطبة بعد وفاة سيّدها «لما وصفت له بالحق في صنعتها»، فراح المظفر بن الأفطس يبحث عن وصائف ملهيات يأنس بهنَّ «وأرسل في ذلك إلى قرطبة، فوجد له رسوله صبيّتين مُلهيتين عند بعض التجار لا طائل فيهما فاشترهما له» وكان الناس قد عرفوا أن ابن الأفطس لم يكن يشغل نفسه بمثل هذه «البطالات» ولكنه فعل ذلك لمكاشحة المعتضد بن عبّاد^(١١).

ولم يكن اقتناء الجواري والوصائف والمغنيات وقفاً على السلاطين والأمراء، بل كان

الموسرون من الناس يحرصون على ذلك أيضا، ففي كتاب «نصوص عن الأندلس» لابن الدلائي يتحدث المؤلف عن مدينة بلنسية قائلاً - «ولا تكاد تجد فيها من يستطيع على شيء من دنياه إلا وقد اتخذ عند نفسه مغنيةً وأكثر من ذلك، وانما يتفاخر أهلها بكثرة الأغاني، يقولون : عند فلان عودان وثلاثة وأربعة وأكثر من ذلك. وقد أُخْبِرْتُ أن مغنية بلغت في بلنسية أكثر من ألف مثقال طيبة، وأمّا دون الألف فكثيرات»^(١٢).

وكانت الجوارى والقيان يساهمن في مختلف النشاطات الفنية التي كانت تجري في قصور السلاطين والأمراء أو عند عامة الناس، فكن يشتركن في حفلات الغناء والرقص والعزف على العود، والزمر والطبل واللعب بالسيوف ومختلف أنواع الملاهي التي عرفها الأندلسيون. وكان لهن في قصور الأمراء والسلاطين ستارات تنطبق أوصافها على ما يعرف اليوم بخشبة المسرح.

٣ - وَلَعُ الأندلسيين بالغناء والموسيقى :

شهدت الأندلس نهضة في فني الموسيقى والغناء منذ أواخر القرن الثاني الهجري، بما أدخله زرياب على هذين الفنين من تجديدات وما وضعه من أصول وقواعد وترتيبات ومراسم، وما ابتدعه تلاميذه من طرائق وألحان. ومن الأمثلة على ما استنته زرياب من مراسم الغناء ما جاء في نفع الطيب «واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد أول شذوه بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج تبعاً لمراسم زرياب»^(١٣).

وكان أهل الأندلس شغوفين بالموسيقى والغناء، وقال عنهم ابن غالب صاحب «فرحة الأنفس» إنهم كانوا مشهورين بحب اللهو والغناء وتوليد اللحن^(١٤)، واشتهر أهل بطليوس بحب اللهو والغناء، وكان أهل بلنسية يحرصون على اقتناء المغنيات والآلات الموسيقية في منازلهم^(١٥).

وعندما يتحدث ابن سعيد المغربي عن مدينة طريانة يقول «ويكون فيها من أصناف الطرب في الليالي القمرية ما هو مشهور في البلاد»^(١٦). وكان لكل ملك أو أمير أندلسي ستارة غناء تشتمل على عدد من المغنين والمغنيات، وكانت هذه الستائر أشبه بخشبة المسرح، ومن هذه الستارات ستارة المعتمد بن عباد^(١٧)، وكانت ستارة هذيل بن خلف بن لب بن رزين

صاحب السهلة «أرفع ستارات الملوك بالأندلس» (١٨).

ومن القصص المتصلة بستارات الملوك والأمراء بالأندلس ما وقع لستارة الأمير أبي عثمان سعد الخير بن الحكم شقيق الأمير عبد الرحمن الأوسط «وذلك أنه قعد في بعض خلواته للأنس مع جواريه والالتذاذ بأغانيه على استعداد كان منه ليومه ذلك واحتفال في تهيئته، فبينما هو منغمس في نعمته، لاه بجبرته، اذ انهارت تلك الستارة السامية التي كان علاها على مجلسه الذي كان قاعداً فيه، من داء استبطنها..... فخر المجلس على من كان فيه من نسائه وخدمه وسحقهم سحقاً، وقضى الله بنجاته من بينهم بأدق سبب من قبل جائزة صلبة من جيزان المجلس تعرضت فوقه، فأمسكت عنه أذى الهدم، ونجا تحتها هو وجارية له حظية كان قد أجلسها الى جنبه كانت تسمى منتهى المنى أم ولده مروان نجت بنجائه، وهلك جميع جواريه أشنع هلاك وكن أربع عشرة جارية» (١٩).

وهذا النص يكشف لنا صفة ستارات الغناء فضلا عن دور الجواري في قصور الأمراء.

ومن ستارات الغناء التي وقع وصفها في مصادر التراث الأندلسي ستارة المأمون بن ذي النون ملك طليطلة التي قدم فيها لضيوفه عرضاً فنياً يوم احتفاله بإعذار حفيده يحيى، فقد جاء وصف هذه الستارة في كتاب الذخيرة لابن بسام على النحو التالي: «وقد مدت ستارة الغناء لأهل الحجاب، ونظمت نوبة المغنين زمراً، فهاجوا الأطراب، واستخفوا الألباب، ونقلوا الطبايع، فجاءوا بأمر عجاب، بذهم فيه سابق حليتهم المحسد من جماعتهم الاسرائيلي ذي الزائد إحسانه على إبراهيم الموصلي صديق ابليس، الظريف في فتنته، وتخاييله بالمأخوري المكنون.....» (٢٠).

وفي رسالة للوزير الكاتب أبي عبد الله محمد بن مسلم* يخاطب بها الأمير أغلب صاحب ميورقة، نجده يعرض لوصف ستارة الغناء عند أحد الملوك قائلاً: «وأوجي الى المزمار أن ينطق، والى الأوتار أن تخفق، والى الغناء أن يذيب القلوب، ويشق الجيوب، ويحث الشمول، ويكفي الساقى أن يقول، وقد أسبلت على بهو السباع وقبة الغناء قطعة من الخسروان اللازوردية الحرير، قد ألهب بالذهب نحورها وحواشيها، وقُرنت بالعسجد أسافلها وأعاليلها، وكُلت بأسلاك الجوهر خطوطها ورسومها، ووُصلت بالياقوت الأحمر دوائرها ورقومها، فجاءت كطررة الصباح نُقطت بالنجوم، ولبة الفجر رصعت بغير كواكب الرجوم، فاندفعت منها بلابل المداري تغرد، وحمام الأوتار تصوب وتصعد، وأطيأ المعازف

تتجاوب، وأصناف الملاهي تتناوب...» (٢١).

ويظهر من خلال هذا الوصف لستارات الغناء، أنه كان لها أنظمتها وترتيباتها التي تجعلها قريبة من خشبات المسرح (٢٢)، والنصوص المقدمة في هذه الدراسة تكشف عن أن هذه الستائر تحمل أكثر من دلالة :

١ - المجلس الذي يضم الأمير أو السلطان والمغنين معا.

٢ - مكان منفصل عن الجمهور (المتلقي) تؤدي فيه العروض الفنية.

٣ - قطعة القماش التي تفصل بين الجمهور ومكان العرض. ولعل هذه الدلالة الأخيرة هي الأقرب الى «خشبة المسرح»، وقد أجاد أبو عبد الله بن مسلم عند وصف ستارة أحد الملوك : فهي - كما لاحظنا - قطعة من الخسروان موشحة بخطوط ورسوم، مذهبة الحواشي، متقنة الصنع، حتى تكون ذات جاذبية للمتفرج. ويبدو من الوصف أنها مستطيلة الشكل، وأنها مصممة لتفتح على الجمهور، وليطل من خلفها المغنون، أو من يؤدي العروض الفنية.

ولم تكن قصور السلاطين والأمراء وحدها ميادين لحفلات الغناء والموسيقى، بل كان الغناء شائعاً عند العامة في مختلف المدن الأندلسية، وكانت هنالك أماكن مخصصة للغناء والطرب والموسيقى يرتادها العامة، وكان يطلق عليها اسم «دور السماع» ويحدثنا لسان الدين بن الخطيب عن أهل مدينة غرناطة قائلاً : «والغناء بمدينتهم فاش حتى بالدكاكين التي تجمع كثيراً من الأحداث» (٢٣).

ويفهم من قصيدة لأبي محمد عبد الجبار بن حمديس أن هذه الأندية كانت تتقاضى أجره من روادها وأنها كانت تقدم عروضاً في الرقص والعزف والغناء، فيقول :

وراهبة أغلقت ديارها فكنا مع الليل زوارها
هدانا إليها شذا قهوة تُذيع لأنفك أسرارها

.....

طَرَحْتُ بِمِيزَانِهَا دَرَهْمِي	فَأَجْرَتْ مِنْ الدَّنِّ دِينَارَهَا
وَعُدْنَا إِلَى هَالَةِ أَطْلَعْتُ	عَلَى قُضْبِ الْبَانِ أَثْمَارَهَا
وَقَدْ سَكَنْتُ حَرَكَاتِ الْأَسَى	قِيَانُ تَحْرَكِ أَوْتَارَهَا
فَهَذِي تَغَاظِلُ لِي عُودَهَا	وَتَلِكُ تَقْبَلُ مَزْمَارَهَا
وَرَاغَصَةِ لَقَطْتُ رِجْلَهَا	حَسَابَ يَدٍ نَقَرْتُ طَارَهَا
وَسَاقِيَةِ زَرَرْتُ كَفَّهَا	عَلَى عُنُقِ الطَّبِي أَزْرَارَهَا
تَدِيرُ بِيَاقُوتَةٍ دَرَّةً	فَتُغَمِّسُ فِي مَائِهَا نَارَهَا
وَقُضِبَ مِنَ الشَّمْعِ مَصْفَرَّةً	تُريكَ مِنَ النُّورِ نَوَارَهَا
تَقْلُ الدِّيَاغِي عَلَى رَأْسِهَا	فَتَهْتِكُ بِالنُّورِ أَسْتَارَهَا ^(٢٤)

ولهذه الأبيات دلالات كثيرة، منها أنَّ الأديرة (والمقصود هنا الحانات) كانت أماكن لتقديم العروض الفنية (الرقص والغناء والموسيقى) وأن المرأة الأندلسية كانت تدير تلك الحانات وتشرف عليها، وأن هذه المرأة، كما يظهر من البيت الأول، هي مسيحية الأصل، ولذا وصفها الشاعر بالراهبة ووصف الحانة بالدير. ويستفاد أيضاً من هذه الأبيات أن هذه الحانات كانت تقدم لزبائنها الخمر بالإضافة إلى العروض الفنية المختلفة، وأنَّ الذي كان يقدم تلك العروض قيان بعضهن يضرب على العود وبعضهن ينفخ بالمزمار وبعضهن يدق بالطبل وبعضهن يرقص.. وبعضهن يقدم الخمر.

ويظهر أيضاً من خلال الأبيات أنَّ الحانة تتقاضى الأجر مقدماً عن الشرب وعن العروض، كما نلاحظ المؤثرات الضوئية من خلال وصف الشموع...

ومن مجمل الوصف نلاحظ الأداء، والأدوار الموزعة، والجمهور، والمؤثرات الصوتية والضوئية.

ولابن عبد ربه مقطوعة شعرية يصف فيها حفلاً موسيقياً تُعرَفُ فيه آلات موسيقية كثيرة منها العود والصنج والجمارة والكبر والكثير مجتمعة في جوقة موسيقية، يقول فيها:

يا مجلسا أينعت منه أزهـره
لم يدّر هل بات فيه ناعماً جذلاً
والعودُ يخفق مثناه ومثلثه
وللجمارة أهـ زاجٌ اذا نطقـت
وحنّ من بينها الكيثارُ عن نغم
كانما العودُ فيما بينها ملك
كأنّه إذ تمطى وهي تتبّعـه
..... الخ (٢٥)

ينسيك أولّـه في الحسن آخره
أم بات في جنة الفردوس سامره
والصنّج قد غرّدت فيه عصاره
أجابها الكيثرُ المخفيه ناقره
يُبدي عن الصّب ما تخفي ضمائرُه
يمشي الهويني وتتلوه عساكرُه
كسرى بن هـرمز تقفوه أساوره

ومثل هذه الاحتفالات الموسيقية بما فيها من ترتيبات وتوزيع للأدوار تمثل شكلاً من أشكال الأداء التمثيلي والمسرحي.

وقد كان بعض أمراء الأندلس يجيد العزف والغناء، فتذكر المصادر عن الأمير المطرف ابن محمد بن عبد الرحمن أنّه كان «مشغوفاً بالسماع، مثنماً في مُحسنات القيان حتى لغا في الموسيقى، فبلغ منه علماً، وضرب بالعود ضرباً حسناً، وصاغ عليه أصواتاً معجبة، وطرق لنفسه طريقة حسنة حملها المغنون عنه، وأكثر من احتوى عليها القصر، يعزونها اليه، وربّما غنى بها قطعاً من شعره» (٢٦).

وقد عدّ صاحب كتاب الإمتاع والانتفاع أسماء إحدى وثلاثين آلة موسيقية عرفها الأندلسيون والمغاربة (٢٧)، وذكر الشقندي من أسماء هذه الآلات نحو إحدى عشرة آلة (٢٨).

ج - بعض الفنون الشعبية الأندلسية وصلتها بالتمثيل :

١ - فن الزمر :

كان الزامر عنصراً مهماً من عناصر اللهو عند مختلف طبقات الأندلسيين العامة والخاصة، أما الخاصة فقد حرص الأمراء على أن يكون لكل واحد منهم زامر أو أكثر يختصون به وببلاطه، فكان شرحبيل الزامر أثيراً لدى الأمير محمد بن عبد الرحمن، وكان «ممن يلهيه» (٢٩). وقد غلب على نفس الأمير محمد بن عبد الرحمن المذكور «حبُّ الزمر من جميع الملاحى فلم يكن يعدل شيئاً منها به، ولا يؤثر صنعا منها عليه، وينقّر عن الحذاق بصناعته المبالغين في العلم به، فيتخذهم لنفسه ويجمعهم عنده، ويخصهم بإحسانه،

حتى جمع لديه منهم عدة لم يأت الزمان بمثلهم، حذقا بصناعتهم واستيفاء لرسومها واختراعاً في طرقها، كان أشهرهم شرحبيل.... والمعروف بابن الملك... أقاموا رسماً في الزمر.... بوق يفضل جميعها عوده أبنوس ملبس بالذهب، قد رصع بفاجر الجواهر فيومي الى أنه بوق الأمير الخاص به والله أعلم»^(٣٠) ويفهم من هذه الرواية أن فن الزمر كانت له أصوله وتقاليده، وأن الأمير محمد بن عبد الرحمن نفسه كان ممن يشارك في الزمر فضلاً عن حرصه على جمع الزامرين في بلاطه.

ولم يكن فن الزمر وقفاً على الرجال دون النساء، فقد كان ملوك الطوائف يبحثون عن الزامرات لضمهن الى مجالسهم، فقد ذكر عن أبي الوليد بن جهور صاحب قرطبة أنه قال : «وَرَدَتْ عَلَيَّ مِنْ الْكُتُبِ فِي يَوْمٍ وَاحِدٍ كِتَابٌ مِنْ ابْنِ صُمَادِحٍ يَطْلُبُ جَارِيَةَ عَوَادَةَ وَكِتَابٌ مِنْ ابْنِ عَبَّادٍ يَطْلُبُ جَارِيَةَ زَامِرَةَ...»^(٣١). ويذكر لسان الدين بن الخطيب في الإحاطة عن محمد ابن سعد بن مردنيش أنه كان له يومان في كل جمعة الاثنين والخميس يشرب مع ندمائهما فيهما «ويحضر القيان بمزاميرهن وأعوادهن ويتخلل ذلك لهو كثير»^(٣٢)، وأنه «انهمك في حب القيان والزمر والرقص»^(٣٣)، وأنه فرض رسوماً غريبة على الأعراس والملاهي^(٣٤). ومن زامري محمد بن سعد حسن الزامر وشيعته^(٣٥). ويظهر أن حسن الزامر هذا كان رئيساً لفرقة من الزامرين. وكان للخليفة عبد الرحمن الناصر زامر يعرف بالنكوري^(٣٦).

أما العامة فكانوا يحفلون كثيراً بفن الزمر، وكان يحرصون على الاستعانة بالزامرين في احتفالاتهم الخاصة والعامة وفي الاحتفالات الاجتماعية والوطنية حيث يتحلق الناس حول الزامرين الذين يقيمون الأفراح بشتى أنواعها، ومن الأدلة على قيام الزامرين بدور كبير في الاحتفالات الوطنية والاجتماعية ما ورد في كتاب البيان المغرب لابن عذاري المراكشي أنه عندما ولي محمد بن هشام بن عبد الجبار الخلافة في قرطبة سر الناس سروراً عظيماً «وأحدثوا برحاب قرطبة وأرباضها ولائم وأعراسا، وداموا على ذلك أياما تباعا ينتقلون من موضع الى موضع بالمزامر والملاهي...»^(٣٧)

ويتضح من الأخبار التي تتحدث عن الزامرين والزامرات وعن أشكال «اللهو» الأخرى التي تصاحب الزمر، أنه كان لهذا الفن مراسم وطرائق وترتيبات، وأنه كان للزامرين والزامرات هيئات خاصة، ولهم أدوار يقومون بها ذات صلة بالتمثيل والتهريج وإضحاك الناس وتحريكهم وإلهائهم. ومن الأخبار التي تصف هيئة الزامر ودوره ما حدث به أحد

أساتذة أبي محمد علي بن أحمد بن حزم في قوله «فلعهدي بعرس في بعض الشوارع بقرطبة، والنكوري الزامر قاعد في وسط الحفل، وفي رأسه قلنسوة وشي، وعليه ثوب خز عبيدي، وفرسه بالحلية المحلاة يمسكه غلامه، وكان فيما مضى يزمر لعبد الرحمن الناصر، وهو يزمر في البوق بقول أحمد بن كليب في أسلم :

هـُ أسلم هذا الرّشّا	أسلمني في هـوا
يُصيب بها من يشّا	غزال له مقلّة
سيُسأل عما وشي	وشي بيننا حاسد
على الوصل روي ارتشي	ولو شاء أن يرّتشي

ومغنّ محسن يسايره فيها...» (٣٨)

ومما يدل على جمال هيئة الزامر في ملابسه ما أورده صاحب اقتباس الأنوار عن القاضي محمد بن بشير (ت ١٩٨ هـ / ٨١٣ م) «ومما يحكيه الناس كثيراً ويدور على ألسنتهم من أخبار محمد بن بشير أنه أتاه رجل لا يعرفه، فأرشد اليه، فلما نظر الى ما هو فيه من زيّ الحداثة من الجبة المفرقة والرداء المعصفر وظهور الكحل والسواك وأثر الحناء في يديه، لم يتوسم عليه القضاء، ثم قال لبعض من يجلس بعده : دلّوني على القاضي. وقيل له : ها هو ذا. وأشير اليه، فقال لهم : إنني رجل غريب، وأراكم تستهزئون بي؟ أنا أسألكم عن القاضي وأنتم تدلّوني على زامر. فزجروه من كلّ جانب...» (٣٩).

ومما كان يقوم به الزامر في مجالسه إضحاك الناس وتسليتهم بأحاديثه ونوادره، فقد قال ابن حزم : «أخبرني غير واحد من أصحابنا عن أبي عبد الله الفهري اللغوي قال : دعاني يوماً رجل من إخواني الى حضور عرس له في أيام الشبيبة والطلب، فحضرت مع جماعة من أهل الأدب، وأحضّر جماعة من الملهين وفيهم ابن مقيم الزامر، وكان طيّب المجلس صاحب نوادر...» (٤٠) ثم يسوق حكاية في تندّر ابن مقيم الزامر على أهل اللغة.

وقد وصف الشعراء الأندلسيون الزامرين وأداءهم، فمن ذلك مقطوعة لأبي الفضل بن شرف يصف زامرا أسود بقوله :

وحالك اللون كالليل البهيم له	فضائل مشرقات الحُسن كالفلق
تنوب عن نُطقه ريح مؤثرة	في قلب مصطبح أو لب مغتبق
تخال مجلسنا وجهاً به حسنا	إن صار فيه كخال معجب لبق
كأنما كفه من زمره سلبت	أو زمره من يديه جد مُسترق
تراه يحفظ ما يُوحى إليه به	وسره أبدا يهوي بمنخـرق
يحدو بأنفاسه الأوتار مجتهدا	فتستقيم به الألحان في الطُرق
أهدى الشباب إليه حُسن بهجته	فناسب المسك في لَوْن وفي عبق ^(٤١)

ويظهر أن بعض الأسماء التي كانت تُطلق على بعض الزامرين الملهين كانت تنسجم وطبيعة الدور الذين كانوا يقومون به من جهة، ونظرة مجتمعهم اليهم من جهة ثانية، فقد كان في قرطبة قبل سنة ٤٠٠ هـ ملهيان هما زربوط الطنبوري وقنبوط الملهي، وقد قتلا في وقعة قنتيش عند قرطبة بين سليمان بن الحكم والمهدي، وقال ابن حيّان القرطبي مشيراً إلى تلك الوقعة: «وأصيب فيها زربوط الطنبوري، وأقام الطنبوريون أصحابه عليه مأتما مشهوداً بعد الحادثة، وهلك في تلك الوقعة أخلاط من الناس، وكان بعض الظرفاء يقول: من كل طبقة أخذت وقعة قنتيش حتى من أهل الباطل فإنها الصقت بالصميم في قتل قنبوط الملهي وزربوط المغني ونمطهما، فهيئات أن يخلف الدهر مثلهما»^(٤٢).

أن صورة الزامر بقلنسوته الطويلة وثيابه المعصفرة وكحله وحنائه بالاضافة الى دوره في العزف للناس واضحاكهم تجعله شبيهاً بالمهزجين من الجوغلارز^(٤٣) في بلدان أوروبا.

٢ - القوالون والمسمعون والقصاص :

وقد شاع في الأندلس ظاهرة إنشاد الأشعار المشهورة في المحافل العامة بقصد تسلية الناس وإلهائهم، وقد يصحب هذا الإنشاد عزف على بعض الآلات الموسيقية، وكان يطلق على من يقوم بذلك اسم «القوالون». وكان أغلب الشعر الذي وله هؤلاء القوالون بإنشاده من الشعر الغزلي والشعر الصوفي وغير ذلك من القصائد التي كان يتداولها الخاصة والعامة من القصائد المدحية أو القصائد التي تتغنى بالبطولة.

ومن تلك القصائد التي تداولها القوالون قصيدة للأديب أبي زيد عبد الرحمن بن مقانا الأشبوني في مدح ابن حمود أمير مالقة أيام ملوك الطوائف، يقول صاحب الذخيرة :

«يتداول القوالون أكثر أبياتها لعدوية ألفاظها وسلاستها، وهي التي أولها :

أَلْبَرَقْ لَائِحَ مِنْ أَنْدَرِينَ ذَرَفَ عَيْنَاكَ بِأَلْمَاءِ الْمُعِينِ
لَعِبْتَ أَسْيَافَهُ عَارِيَةً كَمْ خَارِيْقَ يَدِي السَّالِعِينَ
... الخ (٤٤)

ومن الأشعار الغزلية التي تداولها القوالون أبيات لأبي الفضل بن شرف منها :

مَشْتَاقَةٌ طَرَقَتْ بِاللَّيْلِ مَشْتَاقَا أَمَلَا بِنَ لَمْ يَخُنْ عَهْدَا وَمِثَاقَا
يَا زَانِرَا زَارَ مِنْ قَرَبٍ عَلَى بَعْدٍ أَنْسَتَ مَسْتُوحِشَا لَا نُقُتَ مَا ذَاقَا
يَا لَيْلُ عَرِّسْ عَلَى خَلِّينِ قَدْ جَعَلَا بِيضُ السَّهَابِ لِلْأَعْنَاقِ أَطْوَاقَا (٤٥)

وفي ترجمته لأبي الربيع سليمان بن مهران السرقسطي يقول صاحب الذخيرة : «غير أنه لم يمر بي من شعره عند نقلي هذا المجموع إلا أبيات منعت القوالون يتداولونها لعدوبتها وسلاستها» والأبيات هي :

خَلِيلِي مَا لِلرَّيْحِ تَأْتِي كَأَنَّمَا خَالِطُهَا عِنْدَ الْهَبُوبِ خَلُوقِ
أَمَ الرِّيحِ جَاءَتْ مِنْ بِلَادِ أَحَبَّتِي فَأَحْسَبُهَا رِيحَ الْحَبِيبِ تَسُوقِ
سَقَى اللَّهُ أَرْضاً حَلَّهَا الْأَغْيَدُ الَّذِي لَتَنَازَرَهُ بَيْنَ الضُّلُوعِ حَرِيقِ
أَصَارَ فَوَادِي فَرَقَتَيْنِ فَعَنَدَهُ فَرِيقٌ وَعِنْدِي لِلسِّيَاقِ فَرِيقُ (٤٦)

وساق ابن بسّام قصّة تدل على أنّ هذه المقطوعة كانت تُغنى في مجالس الغناء في قصر شانجة بن غرسية بن فردلند وفي مجلس ابنته (٤٧).

أما القوالون من المتصوّفة فإنهم كانوا ينشدون القصائد الصوفية المشهورة ويحفلون بها ويتغنّون بها، ومن أمثلة ذلك قصيدة لأبي جعفر أحمد بن إبراهيم بن صفوان القيسي يصفها لسان الدين بن الخطيب في كتابه الكتيبة الكامنة بأنها «التي كلف بها القوالون» (٤٨)، ويصفها في الإحاطة بقوله «كلف بها القوالون والمسمّعون بين يديه» (٤٩) ومطلع القصيدة هو :

بَانَ الْحَمِيمُ فَمَا الْجَمِي وَالْبَانُ بِشَفَاءٍ مِنْ عَنُّهُ الْأَحْبَةُ بَانُوا

وكان دَوْرُ القَوَّالين من المتصوفة يقوم على تحريك الناس وتهيجهم في أثناء احتفالاتهم، وذلك بترجيع أبيات من القصائد المذكورة أو أبيات للحسين بن منصور الحلاج وغيره من متصوفة المشرق والأندلس^(٥٠).

وكان بعض القَوَّالين يستخدم إنشاد الأشعار المشهورة وسيلة للكدية والمساءلة وإلهاء الناس وتسليتهم؛ ففي ترجمته لمالك بن عبد الرحمن بن الفرّج يقول لسان الدين بن الخطيب في الاحاطة: «واشتهر نظمه وشاع شعره، فكلفت به السنة الخاصة والعامة، وصار رأس مال المستمعين والمغنين وهَجَرِ الصادقين والواردين ووسيلة المُكْدِن وطَرَارَ أورد المؤذنين...»^(٥١) ثم يسوق أمثلة من هذا الشعر.

ولا يختلف دور القَوَّالين كثيراً عن دور القَصَّاصين الذين كانوا يقومون أيضاً بتسليّة جمهورهم من خلال عرض قصص السابقين في محافل عامة، وكان الأندلسيون كلفين بقصة عنّرة ومغامراته. وكان القاصّون يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك نجد عمر الزّجال المالقي في مقامته الساسانية يلتمس من شيخه أبي الفصّال أن يجيزه رواية «خرافات عنّرة» وغيرها من المحفوظات التي تصلح للتكسّب، فيقول له مخاطباً:

ألا فأجْزني يا إمامُ بكلِّ ما	رويتَ لمد غَليس أو لابن قُزْمان
ولا تنسَ للدِّبّاعِ نظماً عرفتُهُ	فإنّكما في ذلك النظم سيّان
ومزدوجاتٍ ينسبون نظامها	إلى ابن شُجاع في مديح ابن بَطّان
والمُ بشيءٍ من خرافات عنّرة	والمُغ ببيعٍ من حكايات سوسان ^(٥٢)

وقد شاع الاهتمام بقصة عنّرة في مجالس القَصَّاص حتى استأثرت باهتمام الفقهاء والمفتين، فراحوا يبحثون في حكمها الشرعي^(٥٣).

ومن القصص التي وله بها القَصَّاصون في الأندلس قصة المعتمد بن عبّاد وجاريته الرميكية، وقد وصف لسان الدين بن الخطيب في نفاضة الجراب هذه القصة بقوله «المتولعة معها أخبار القَصَّاص وحكايات الأسمار»^(٥٤).

٣ - الرقص وألوانه :

كان فنّ الرقص من الفنون التي اقترنت بالغناء والموسيقى وأصبحت هذه الفنون

الثلاثة مجتمعة أقرب إلى الأداء المسرحي، وهذا يذكرنا بنشأة المسرح عند اليونان حيث تلاجمت عند نشأة ذلك المسرح عناصر مثل الموسيقى والغناء والرقص من خلال الطقوس الديني^(٥٥).

وكانت حفلات الرقص الأندلسية تقام إما في بلاط الأمراء والملوك وإما في دور السماع المخصصة لذلك، وإلى دور السماع هذه يشير أبو الحسن علي بن الجيآب مُلغزا في صقر :

وَعَكْسُهُ إِنْ شِئْتُ عَكْسًا لَهُ يُوجَدُ لَكِنْ عِنْدَ دُورِ السَّمَاعِ^(٥٦)

أما الرقص الذي كان في بلاط الملوك والأمراء فهو على صورتين : عروض راقصة تؤديها الجواري والقيان، والأمثلة على ذلك تعيا على الحصر، ورقص يقوم به الأصدقاء والندماء بقصد المسامرة والمناذمة. ومن الأمثلة على هذا النوع الأخير ما أوردته المصادر عن المنصور بن أبي عامر أنه اجتمع ذات يوم في مجلس لهو مع أصحابه ومعهم الوزير أبو مروان بن شهيد «فمر لهم يوم من الطيب لم يشهد، وألونة من اللهو لم تعهد، وطما الأمر وسما حتى تصايح القوم وتزافنوا (أي تراقصوا)، ودار الدور، ثم انتهى إلى الوزير ابن شهيد، وكان لا يطيق القيام لنقرس كان يلزمه، فأقامه الوزير أبو عبد الله بن عباس، فارتجل الشيخ أبياتا جعل يقود بها ويُنشد :

هاك شيخٌ قاده عُدْرُ لكا قام في رقصته مُسْتَهْلِكا
لم يُطَقْ يَرْقُصُها مُسْتَثْبِا فانتثنى يَرْقُصُها مُسْتَمْسِكا
..... الخ^(٥٧)

وفي حالات أخرى كانت حفلات الرقص تقام في الطرقات والساحات العامة، ففي وصفه للوزير ابراهيم بن أبي الفتح الأضلع وزير إسماعيل بن الأحمر يقول لسان الدين بن الخطيب : «يروح نشوان العشيات، يرقص بين يديه ومن خلفه عدد من الأخلاف يعاقرون النبيذ في السكك الغاصة»^(٥٨). وفي وصفه لإسماعيل بن الأحمر نفسه يقول ابن الخطيب إن أمه وصهره وأنصاره «أركبوه على فرس، راعد الفرائص، ممتقع اللون، مختلط القول، تحف به داياته بين مولولة وتافلة ومعوذة، قد جعلوا به سيفاً مصلتا على سبيل اللواعب بالنصول والرواقص في مدارج اللهو»^(٥٩).

والم تأمل لبعض المقطوعات التي تصف حركات الراقصين والراقصات يمكنه الاستنتاج أن تلك الحركات كان فيها من التنوع ما يجعلها أدنى إلى الأداء التعبيري، فهذا أبو علي الحسن ابن محمد بن علي الأنصاري المعروف بابن كسرى يصف راقصة فيقول :

إذا رَقَصَتْ أَبْصَرْتَ كُلَّ بَدِيعَةٍ تَرَى أَلْفًا حِينَا وَحِينًا هِيَ النُّونُ^(٦٠)

ويقول عبادة بن ماء السماء :

يعجبني أن تقوم قَدَامَا تَقْتُلُ قَبْلَ الْجَفْوِ أَكْثَامَا
كأنها في اعتدالها أَلْفٌ تَرْجِعُ عِنْدَ انْعِطَافِهَا لَامَا^(٦١)

ويقول أبو الحسن علي بن يوسف بن خروف القرطبي في وصف راقص يؤدي مجموعة من الحركات :

وَمِنْوَعِ الْحَرَكَاتِ يَلْعَبُ بِالنَّهْيِ لِبِسَ الْمَحَاسِنَ عِنْدَ خَلْعِ لِبَاسِهِ
مَتَأَوَّدًا كَالْغُضَنِ وَسَطَ رِيَاضِهِ مَتَلَاعِبًا كَالظُّبِيِّ عِنْدَ كِنَاسِهِ
بِالْعَقْلِ يَلْعَبُ مَقْبَلًا أَوْ مُدْبِرًا كَالدَّهْرِ يَلْعَبُ كَيْفَ شَاءَ بِنَاسِهِ
وَيُضَمُّ لِلْقَدَمَيْنِ مِنْهُ رَأْسُهُ كَالسِّيفِ ضَمُّ ذُبَابُهُ لِرِيَّاسِهِ^(٦٢)

ويقول ابن الدراج السبتي في كتاب الإمتاع والانتفاع في التقديم لهذه الأبيات إن هذه الحركات تصدر عن اللاعب المسمى بالسندي وهو جامع بين الخفة والشدة^(٦٣).

٤ - احتفالات المتصوفة واحتفالات المولد النبوي :

ومما يتصل بالرقص والغناء والزممر ما كان لدى صوفية الأندلس من الاحتفالات التي كانوا يحيون ليالي الغناء والزممر والرقص فيها، وقد وصف لسان الدين بن الخطيب احتفالات المتصوفة في ربض البيازين من أحياء غرناطة في القرن الثامن الهجري بقوله : «... ولا يقطعون اجتماعا، على حالهم المعروفة من تلاوة حسنة، وإيثار ركعات، ثم ذكر، ثم ترجيع أبيات في طريق التصوف، مما يُنسب للحسين بن منصور الحلاج وأمثاله، يعرفونها منهم مشيخة قوالون هم فحول الأجمة وضرائك تلك القطيعة، يُهَيِّجُونَ بِلَابِلِهِمْ، فلا ينشبون أن يحمى وطيسهم، ويخلط مريغهم بالهمل، فيرقصون رقصاً غير مساوق للإيقاع الموزون، دون العُجال الغالبة منهم، بإفراد كلمات من بعض المقول، ويكرُّ بعضهم

على بعض، وقد خلعوا خشن ثيابهم، ومرقوعات قباطيهم ودرانيكهم، فيدوم حالهم حتى يتصببوا عرقاً، وقوَّالهم يحركون فتورهم ويزمرون روحهم، يخرجون بهم من قول إلى آخر، ويصلون الشيء بمثله، فربما أخذت نوبة رقصهم بطرفي الليل التمام» (٦٤).

وقد عدَّ فقهاء الأندلس طريقة المتصوفة «في الذكر الجهري على صوت واحد والرقص والغناء» بدعة محدثة (٦٥).

وسئل أبو بكر الطرطوشي «عن مذهب الصوفية في اجتماع جماعة كثيرين يكثرون ذكر الله سبحانه وذكر محمد صلى الله عليه وسلم، ثم يوقعون بالقضيب على شيء من الأديم، ويقوم بعضهم يرقص ويتواجد حتى يقع مغشياً عليه، ويحضرون شيئاً يأكلونه هل الحضور معهم جائز أم لا، والقول الذي يذكرونه :

يا شيخ ألق عن الذنوب	قبل التفريق والـ
واعمل لنفسك صالحاً	دام ينفعك العمل
أما الشباب فقد مضى	وشيب رأسك قد نزل

فأجاب بأن قال : مذهب الصوفية بطالة وجهالة وضلالة، فما الإسلام إلا كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وأما الرقص والتواجد فأول من أحدثه السامري، فإنهم لما عبدوا العجل صاروا يرقصون حوله ويتواجدون، فهذا دين الكفار وعباد العجل، وأما القضيب فأول من أحدثه الزنادقة يشغلون به المسلمين عن كتاب الله.....» (٦٦).

والمأمل لوصف لسان الدين بن الخطيب لاحتفالات الصوفية يستطيع أن يتبين فيه بعض عناصر فن التمثيل نحو تضافر الغناء والعزف والرقص معا، ثم توزيع الأدوار بين المشتركين في تلك الاحتفالات : ما بين مُنشدٍ ومردّد للإنشاد ومهيّج للناس (القوَّالون) وزامر وجمهور يتمايل بعضه على بعض الآخر تعبيراً عن انفعاله بأدوار المشاركين. كما يلاحظ أنّ لهؤلاء المتصوفة هيئات خاصة وملابس خاصة يلبسونها عند حضور تلك الاحتفالات. ويلاحظ أيضاً أنّ هذه الاحتفالات كانت تخضع لترتيبات وتقاليدها محدّدة.

وكانت احتفالات المولد النبوي في غرناطة لها ترتيبات ومراسم محدّدة أيضاً، فتعدّ لها أبهاء خاصة وتضاء الشموع ويرتّب جلوس الناس حسب طبقاتهم، بملابس خاصة، ثم كان يلي ذلك «الشروع في ذكر الله والإنصات أعشار القرآن وبالغ الوعظ، ثم اندفاع الأغاني

وزفير اليراع الأجوف» ثم تقدّم موائد الطعام، وتستمرّ الاحتفالات حتى آخر الليل، تصحبهم في ذلك الساعة (المكانة) التي تُعلّم عن انتهاء ساعة بعد ساعة من الليل، وفي أثناء ذلك يندفع «المزمزم كما تمّ الترتيب، وهو المخصوص بالمداعي الملكية، المتميّز عهدئذ بمزيّة الإعراب وقراءة القريض المعروف بالحميني موصليّ أهل جلدته بكلّ مطرب من الغناء، وكلّما مرّ بمعنى مثير للوجد لبّته الصوفيّة والفقراء بين واحد ومتواجد يحدوهم مشيختهم، فيحمي الوطيس ويتدارك الرقص ويغلب الوجد، ويعلو الصراخ، والمسمّع يواصل القصائد المنظومة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم والإشادة بميلاده وذكر معجزاته.....» (٦٧).

والمعن في صورة هذه الاحتفالات يجد فيها الكثير من مقومات العمل المسرحي من جهة اشتراك الشعر والغناء والموسيقى والرقص والديكورات واستخدام الاضاءة والصوت والحركة.

٥ - العروض البهلوانية وعروض السحر :

شاع في الأندلس أنواع من العروض الفنيّة كانت تؤديها النساء مثلما كان يؤديها الرجال، وكانت تقام إمّا في الساحات العامّة أمام جماهير المتفرّجين وإمّا في قصور الأمراء بين أيدي الأمراء وحاشيتهم وندمائهم، ومن أبرز هذه العروض الألعاب البهلوانية والرقص على الحبال. وقد أورد ابن بسّام في كتاب الذخيرة صورة لأحد العروض البهلوانية التي جرت في قصر المعتصم بن صمادح ملك المريّة اشترك فيها لاعبٌ مصري وفتاة مهدوية بأنواع من اللعب المطرب والرقص والسحر فقال : «واصطبّح المعتصم يوما مع ندمائه، وأظهر صبيّةً مهدوية في أنواع من اللعب المطرب، وحضر أيضا لاعبٌ مصري هنالك، فارتجل ابن الحدّاد يصف ذلك :

وتجني الهوى ناظراً ناظراً	كذا فلتلح قمراً زاهراً
وأحضرتنا لاعباً ساحراً	وأسمعتنا لاجناً فاتناً
فتنظّر ما يذهل الناظر	يُزفّن فوق رؤوس القيّان
فتبصر طالعهَا غائراً	ويخطفها ذيل سرباله
وباطنها ينتني ظاهراً	فظاهرها ينتني باطناً

وثَنَاهُ ثَانٍ لِأَلْعَابِهِ دَقَائِقُ تَنْثِي الْحَجَى حَائِرًا
... الخ (٦٨).

وكان يطلق على مثل هذه العروض التي تؤديها النساء بما في ذلك اللعب بالسيوف والأسنة والخناجر اسم «اللعب المطرب»^(٦٩). ويظهر أن أهل المهديّة كان لهم دور مهم في هذه النشاطات وكانوا مختصين بهذا اللون من العروض^(٧٠). أما الرقص على الحبال فكان من الفقرات المحبّبة لدى الأندلسيين في أثناء الاحتفالات الوطنية والاجتماعية، فمن ذلك مقطع من قصيدة لابن زمرك يصف فيها أحد الاحتفالات في غرناطة في القرن الثامن الهجري ويستوقفه اللاعب الذي كان يرقص على الحبال، فيقول :

ومنوِّع الحركاتِ قد ركب الهوا	يمشي على خطِّ به متوهم
فإذا هوى من جوّه ثم استوى	أبصرت طيراً حلَّ صورة آدمي
يمشي على فنن الرِّشَاءِ كأنّه	فيه مُساوِرُ ذابِلٍ أو أَرْقَمٌ ^(٧١)

ونظم ابن زمرك هذه المعاني في قصيدة أخرى فزاد صورة هذا العرض توضيحاً، حيث يقول :

ومضطرب في الجوّ أثبتَ قامة	تقدّم يمشي في الهواء كرامة
تطلّع من غصن الرِّشَاءِ كمامة	وتحسبُهُ تحت الغمام غمامة

يسيل على أعطافها عرقُ الندى

هوى واستوى في حاله وتقلّباً	كخاطفٍ برق قد تألق خلباً
وتحسبُهُ قد دار في الأفق كوكباً	ومهما مشى واستوقف العقلُ مُعجباً

تقلّب فيه العينُ لحظاً مُردداً

لقد رام يرقى للسماء بسلم	فيمشي على خطِّ به متوهم
أجل في الذي يُبديهِ فُكْرَ توسم	ترى طائراً قد حلَّ صورة آدمي

وجنّاً بمهواة الفضاء تَمَرّداً^(٧٢)

ومما ورد أيضا في الشعر، يدعي من وصف الرقص على الحبال قول لسان الدين بن الخطيب «في بحريّ، بلعبُ على الشريط منوع الحركات» :

وبحريّ تلاعب في شريط	وحَيّ الفعلِ مُتَّصِلَ الصُّمُوتِ
تدلّى وأرتقى وسما وأهوى	فأعجَبَ في التماسُكِ والثُّبُوتِ
فقلُّنا إن يكن بشراً سويّا	ففيه غريزة من عنكبوت ^(٧٣)

ومن الألعاب القريبة من ذلك أن يمسى اللاعب على الحبل ويحمل خشبة على اصبعه، أو يجعل على جبهته خشبة كبيرة ثم يركبها انسان آخر وهي على جبهته^(٧٤).

ومن هذه العروض عروض السحر التي كان يقوم بها السحرة الذين كانوا «يجلسون على الطرقات ولهم ملاعب يظهرن للناس أنهم يقطعون رأس الانسان ثم يدعونه فيجيبهم حيناً» وقد اعتبرها الفقهاء خفة يد ملاعب^(٧٥).

٦ - لعبة الكرّج وعروض أخرى: ^(٧٦)

عرف الأندلسيون أنواعاً أخرى من العروض الفنية والرياضات التي تتطلب مهارات خاصة وهيئات معينة، وكان لها جمهورها الذي يحرص على متابعتها والاستمتاع بها، ومن هذه الألعاب لعبة الكرّج، وقد عرف ابن خلدون هذه اللعبة بقوله : «واتخذت آلات أخرى للرقص تسمّى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل، فيكرونها ويفرون ويثاقفون»^(٧٧). وورد ذكر هذه اللعبة في الذخير. لدى حديث ابن بسّام عن محمد بن مرتين أحد عبيد المعتمد بن عباد المتجنّدين في قرطبة، وأيّ جنود أمير طليطلة قد داهموه «في منزل راحته غافلاً عما نزل بساحته، ذكر أنه كان ساعتئذ يلعب بين يديه بالكرّج»^(٧٨). وقد عدّ الشقندي «الكرّج» من أصناف أدوات الطرب في اشبيلية^(٧٩).

وقد وقفت على قصيدة لابن جبير كتب بها الى بعض اخوانه «يصف لعبة كرّج كانت بمجلسه» يقول فيها :

يَا خَيْرَ خَلٍّ فَدَتُّهُ نَفْسِي
حُذِّثْتُ عَنْ مَجْلِسِ أَنْيَقِ
جَالٍ بِهِ فَارِسٌ ظَرِيفٌ
فِي شَكَاةِ الْحَرْبِ قَدْ تَبَدَّى
ذَوِ حَرَكَاتٍ يَخْفُ فِيهَا
رَقَّتْ فَلَمَّوْا أَنَّهَا نَسِيمٌ
لَوْ أَنَّه جَازَ فِي الْمَاقِي
فَهَلْ إِلَى مِثْلِهِ سَبِيلُ

وَالنَّفْسُ فِي حَقِّ تَهَوُّنٍ
فِي مِثْلِهِ يَحْسُنُ الْمُجُونُ
تَتَّبَعُهُ لَحْظَهَا الْعُيُونُ
بِرَجْمِهِ وَهَمَّهَا الظَّنُونُ
مَنْ لَمْ يَزَلْ دَابُّهُ السَّكُونُ
مَا شَعَرَتْ مَسَّهُ الْغُصُونُ
لَمَّا أَحَسَّتْ بِهِ الْجُفُونُ
وَمِثْلُهُ قَلَّ مَا يَكُونُ^(٨٠)

ومقومات الأداء التمثيلي في هذه اللعبة واضحة للدارس، ولعل من أبرزها ما يلي:
الممثل: وهو الذي يمثل دور الفارس، ولعله هنا امرأة حسبما وصف ابن خلدون هذه اللعبة.

الجمهور: وهم المتفرجون الذين يتبعون ذلك الممثل بعيونهم (تتبعه لحظها العيون).
الدور: ودور الممثل هنا دور الفارس الظريف، في ملابس الحرب، ويؤدي حركات فنية سريعة وخفيفة تستلج أنظار المتفرجين وعقولهم.

ملابس التمثيل: ملابس الفارس.

صالة العرض: مجلس أنيق (ليكون أكثر جاذبية للجمهور).

التأثير في الجمهور: الأداء يحرك الناس ويخرجهم عن اتزانهم.

وعرف الأندلسيون عروض اللعب بالسلاح رجالهم ونسائهم، ويورد صاحب المغرب عن قلعة خولان القريبة من شذونة ما نصه: «وأهلها لهم رجلة وشدة ودعارة مفرطة، ولعبهم في أكثر الأوقات في ظاهر بلدهم بالرماح والسيوف»^(٨١). وعندما يتحدث الشقندي عن مدينة أبدة يشير إلى ما كان فيها «من أصناف الملاهي والرواقص المشهورات بحسن الانطباع والصناعة، فإنهن أحذق خلق الله باللعب بالسيوف والدك وإخراج القروي والمرابط والمتوجه»^(٨٢). ومن الألعاب التي عرفها الأندلسيون لعبة تعرف باسم «لعبة اليهودي» كشف أبو عامر بن شهيد عن بعض ملامحها في إحدى رسائله التي يهجو بها أبا القاسم

الإفليلي، حيث يقول فيه : «وحكوا أنّه إذا مشى الخيزلي وتقدّم قليلاً ثمّ رجع القهقري والقصبة في يده والخُرْج على عاتقه، أخذقُ الناس في إخراج لعبة اليهودي»^(٨٣).

ويفهم من هذا الوصف أنّ هذه اللعبة كان لها ملابسها الخاصّة وأدواتها الخاصّة وأداؤها الخاصّ، وربّما كان يشترك فيها الرقص مع التمثيل. وهناك لعبة أخرى يصفها ابن زمرق في مقطع من إحدى قصائده في وصف الاحتفالات في غرناطة في القرن الثامن الهجري، حيث يقول :

ومُدّارة الأفلاك أعجز كنهها إبداع كلّ مهندس ومهندس
يمشي الرجال بجوفها وجميعهم عن مستوى قدميه لم يتقدّم^(٨٤)

٧ - المضحك ودوره :

من الظواهر التي عُرفت لدى العرب عبر تاريخهم وفي مختلف أصقاع الأرض التي وصلها العرب اتخاذ المضحكين في قصور الخلفاء والأمراء بقصد تسلية السلاطين ومناذمتهم، وقد لقيت هذه الظاهرة في الأندلس عناية خاصّة، ولعلّ مردّ هذه العناية ما عرف عن الأندلسيين من ميل للفكاهة وأفانين الهزل، وفي ذلك يقول صاحب نفح الطيب «ولأهل الأندلس دعاية وحلاوة في محاوراتهم وأجوبة بديهيّة مسكّنة، والظرف فيهم والأدب كالغريزة حتى في صبيانهم ويهودهم فضلاً عن علمائهم وأكابرهم»^(٨٥). ويتحدث الجارّي عن أهل اشبيلية قائلاً : «أهل اشبيلية أكثر العالم طنزاً وتهكماً قد طبعوا على ذلك»^(٨٦)، وكان المعتمد بن عبّاد كثيراً ما يتستّر ويشاركهم في واديهم وفي مظانّ مجتمعاتهم ويمازحهم^(٨٧). ويقول صاحب المغرب عن قرطبة «وهي مختصّة بأصحاب فنون الهزل وما ينحو منحاه»^(٨٨).

وكان لكل ملك أو أمير أندلسي مضحك أو مضحكة أو أكثر، وكانت مهمّة المضحك أن يستثير ضحك السلطان وحاشيته إمّا بالنوادر التي يلقيها أو يولّدها أو يستخرجها من الموقف، وإمّا بالحركات المضحكة التي يؤدّيها. وكان حفظ النكت ومعرفتها سبيلاً للوصول إلى بلاط الأمراء، فيقال عن الفقيه أبي الحجاج يوسف بن محمّد البياضي إنه «كان حافظاً لنكت الأندلسيين حديثاً وقديماً ذاكراً لفكاهاتهم التي صيرته للملوك خليلاً ونديماً»^(٨٩).

وقد اشتهرت أسماء بعض المضحكين، وهي أسماء في ذاتها مضحكة مثل الزرافة وكان مضحكاً مختصاً بسليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر^(٩٠)، وكان المضحك «الخطارة» مختصاً بالمتوكل بن الأفطس ملك بطليوس أيام ملوك الطوائف^(٩١). وكانت المضحكة «رئيس» مختصة بالخليفة عبد الرحمن الناصر^(٩٢).

وكان يطلق على المضحكين أسماء مختلفة مثل «الطرائفين»^(٩٣) و «الصفّاعين»^(٩٤) والصفّاعون هم المهرجون الذين يستخدمون الصفع كثيرا في أثناء أدائهم لأدوارهم.

وكان دور المضحك في قصور الأمراء يتطلب منه أحيانا أن يلبس ملابس خاصة، فيذكر ابن حيّان القرطبي في أخبار عبد الرحمن الناصر أنه «استركب رئيس الماجنة مضحكته موكبه بسيف وقلنسوة وهي عجوز سوء فاجرة»^(٩٥).

وكان الإضحك يقتضي أحيانا أن يشارك المضحك في لعبة معينة والقيام بأدوار تمثيلية، ففي حديثه عن سليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر الملقب بالغزال يقول صاحب النفع: «وكان مولعاً بالفكاهة والنادر، محباً في الظرفاء، وكان يلتزم خدمته المضحك المشهور بالزرافة، ويحضر معه، ولعبوا في مجلس سليمان لعبة أفضوا فيها إلى أن تقسموا اثنين اثنين كلّ شخص ورفيقه، فقال سليمان: ومن يكون رفيقي؟ فقال له المضحك: يا مولاي، وهل يكون رفيق الغزال إلا الزرافة، فضحك منه على عادته»^(٩٦).

د - نصوص قابلة للتمثيل :

لعلّ ممّا يدلّ على ميل الخيال الأندلسي إلى فنّ التمثيل، قدرة الأندلسيين على تأليف نصوص سواء مكتوبة أو ملقاة على جمهور، تتصف بقابليتها للتنفيذ، ولا سيّما تلك النصوص القصصية التي تكون شخصياتها خيالية من حيوانات وطيور وجانّ وغيرها من المخلوقات. ولدى قراءة بعض هذه النصوص ينصرف الذهن في الحال إلى تصوّر أداء تمثيلي، وكأنّما أعدت خصيصاً للتمثيل. ومن أبرز الأمثلة على ذلك حكايات أبي الحسن عليّ ابن أبي حلّى المكناسي (ت ٧٤٦هـ / ١٣٤٥م) فقد ذكر لسان الدين بن الخطيب في كتاب الإحاطة عن المكناسي المذكور أنه كان «كثير الحكايات، إلّا أنّه كان يحكي غرائب شاهدها تملّحاً وأنسا، فينمّقها عليه الطلبة، وربّما تعدّوا ذلك إلى الافتعال على وجه المزاح والمداعبة، حتى جمعوا من ذلك كثيرا في جزء سمّوه «بالسلك المحلّي في أخبار ابن أبي حلّى»، فمن ذلك

ما زعموا أنه حدث بأنه كانت له هرة، فدخل البيت يوما، فوجدها قد بلّت أحد كفيها وجعلته في الدقيق حتى علق به، ونصبته بإزاء كوة فأر في الجدار، ورفعت اليد الأخرى لصيده، فنادها باسمها، فردّت رأسها، وجعلت إصبعها في فمها على هيئة المشير بالصمت. وأشبهه ذلك كثير»^(٩٧).

ومن الواضح أنّ هذه الترجمة والحكاية التي تشتمل عليها تنطوي على اشارات كثيرة تتصل بفنّ التمثيل، فالحكاية خيالية أولا وهي ثانيا أشبه بما يسمّى في هذه الأيام بالرسوم المتحركة التي تتخذ من القلط والفئران شخصيات رئيسة لها، كما أنّ هذه الحكاية هي واحدة من حكايات كثيرة تشبهها ممّا حدث به ابن أبي حليّ أو ممّا نمّقه طلبته على لسانه، كما أنّ الطلبة كانوا ربّما تعدّوا تنميق هذه الحكايات عليه الى افتعالها على وجه المزاح والمداعبة، ولعل ذلك اشارة الى أدائها وتمثيلها أو إشارة الى تقليد أستاذهم، وفي كلتا الحالتين يعدّ ذلك ضرباً من التمثيل.

وممّا يشبه ذلك ما يروى عن محمّد بن مطرّف بن شخيص (ت قبل ٤٠٠ هـ / ق ١٠م) من أنه «قال على لسان رجل يعرف بأبي الغوث أشعاراً مشهورة في أنواع الهزل أغناه بها بعد فقرة»^(٩٨)، ولهذه الرواية أيضا دلالات كثيرة أولها أنّ أبا الغوث هذا شخصية خيالية، وأن هذه الشخصية تقوم بأداء أدوار هزلية، والهزل في قاموس الأندلسيين ليس ما يثير الضحك فقط، بل يشمل كلّ ما هو ضدّ الجدّ وضدّ العادة والمألوف في كلّ شيء من القصص والحكايات والأشعار حتّى لقد أطلقوا على الموشحات والأزجال فنونا هزلية^(٩٩) لأنها خارجة عن قوانين الشعر العربي، ولذلك نلاحظ في هذا الخبر عبارة «أنواع الهزل» ممّا يشير الى أنّ المقصود لا يقف عند معنى واحد محدّد، ويفهم من هذه الرواية أيضا أنّ أنواع الهزل هذه كانت سبيلا الى تغيير حال بطلها أو مؤلفها من الفقر الى الغنى، ممّا يدل على أنّ هذا الهزل كان سبيلا الى التكبّب، إمّا عن طريق القائه على الناس وإمّا عن طريق تمثيله أمامهم.

ومن هذا النمط أيضا كتاب «أبكار الأفكار» لأبي الفضل بن شرف، فقد وصف المؤلف كتابه هذا بقوله: «يشتمل على مائة نوع من مواظ وأمثال، وحكايات قصار وطوال، ممّا عزوتها الى من لم يحكها، وأضفت نسجها الى من لم يحكها، قد طُرّزت بلمح الجدّ والهزل، وحُسِّنت بمقابلة الضدّ للمثل، ليس في ذلك كلّ رواية رويتها عن قديم ولا جديد،

ولا حدثت بها عن قديم ولا جديد، ولا حدثت بها عن قريب ولا بعيد»^(١٠٠). ويفهم من ذلك أن الحكايات في هذا الكتاب هي من ابداع خيال ابن شرف وأنها حكايات موجهة إما للوعظ وإما للتسلية.

ومن هذا النمط أيضا ديوان لأبي الحكم عبيد الله بن المظفر بن عبد الله بن محمد الباهلي (ولد بالمرية سنة ٤٨٦هـ / ١٠٩٣م) الذي سماه «نهج الوضاعة لأولي الخلاعة» ذكر فيه جملة شعراء، وفيه نزاهات أدبية ومفاكهات غريبة ممزوج جدها بسخفها، وهزلها بظرفها، ورثى فيها أنواعاً من الدواب وأنواعاً من الأثاث، وخلقا من المغنين والأطراف، وشرح هذا الديوان من بعده ابنه محمد، وكان كثير الهزل والمداعبة، دائم اللهو والمطايبة، وكان طبيباً إذا أتاه غلام وما به شيء فيجس نبضه ثم يقول له: تصلح لك الهريسة...»^(١٠١).

وألّف الأندلسيون قصصاً على ألسنة الحيوان على مثال كليلية ودمنة، ومن ذلك كتاب «بهجة وفرجة» لأبي عامر محمد بن أحمد بن عامر السالمي (ت ٥٥٩هـ / ١١٦٣م)^(١٠٢). كما وضع الأندلسيون قصصاً يقلّدون بها كتاب «ربيعة وعقيل» لأبي السري سهل بن أبي غالب الخزرجي الذي ألفه في أيام الرشيد، فألف غسان بن مالك بن أبي عبدة كتاباً في هذا المعنى للمنصور بن أبي عامر^(١٠٣)، وألف صاعد اللغوي كتاباً سماه «كتاب الهجحف بن عدقان بن يثربى مع الخنوت بنت مخرمة بن أنيف» وكتاباً آخر سماه «الجواس بن قعطل المذحجي مع ابنة عمه عفراء» وهو كتاب مليح جداً وكان المنصور أبو عامر كثير الشغف بكتاب الجواس حتى رتب له من يخرج أمامه في كل ليلة^(١٠٤). وواضح من سياق هذا الخبر أن إخراج كتاب الجواس أمام المنصور في كل ليلة يشكل عناية بالأعمال القصصية ذات اللون التمثيلي، ولا بدّ إذن أن إخراجاً كان يتم على هيئة ما تتفق وتلك العناية البالغة به، وقد يكون على صورة قراءة منه بين يدي المنصور على طريقة القصّاص، وربما كان يصحب ذلك القصّ شيء من المؤثرات مثل اتخاذ ملابس خاصّة، مع ميل القاصّ الى التلوين في أدائه حسب تتابع الأحداث.

ومن الأعمال الأدبية الأندلسية التي تحتوي على مقوّمات النصّ المسرحي رسالة «التوايع والزوايع» لأبي عامر بن شهيد، وهي رحلة الى عالم الجنّ كان بطلها المؤلف نفسه بصحبة صديقه الجنّي زهير بن نمير، وفي وادي الجنّ يحاور ابن شهيد شياطين الشعراء والكتّاب، مثلما يحاور حيوانات الجنّ من البغال والحمير والإوز، ناقداً خلال ذلك كلّه

الأوضاع الاجتماعية والعلمية في الأندلس، ومعرضاً بخصومه بأسلوب شائق ممتع^(١٠٥). ولذلك وصف ابن سعيد الأندلسي ابن شهيد بأنه «كان قديراً على فنون الهزل»^(١٠٦).

كما أن قصص الأندلسيين مثل قصة حيّ بن يقظان لابن طفيل، ومقاماتهم مثل المقامات اللزومية للسرقسطي ومقامات^(١٠٧) ابن شرف وابن السيد وابن الخطيب وغيرهم لم تخلُ من مقومات النصّ المسرحي. ولا شك أن دراسة مقومات الفنّ المسرحي في هذه النصوص تحتاج إلى بحث مستقل.

هـ - من مظاهر الفنّ التمثيلي والمسرحي في الأندلس :

كانت النشاطات الفنّية والاجتماعية التي بيّناها تربة خصبة لنموّ نشاط تمثيلي ومسرحي، بل إن كثيراً من العناصر التي أشرنا إليها كانت تحتوي على مقومات فنّ التمثيل، بصورة جلية.

وقد تبين من خلال استقصاء المصادر العربية في الأندلس أن أهل الأندلس عرفوا الفنّ المسرحي والتمثيلي ومارسوه على مستوى العامّة والخاصّة.

ومن أهمّ المظاهر المسرحية في الأندلس ما يعرف بخيال الظلّ ويفهم من الروايات والأخبار التي ذكرت هذا الفنّ أن أهل الأندلس عرفوا خيال الظلّ قبل منتصف القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، فقد وصفه ابن حزم في رسالته المسماة «رسالة في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق والزهد في الرذائل» حيث يقول : «أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظلّ، وهي تماثيل مركبة على مطحنة خشب تدار بسرعة، فتغيب طائفة وتبدو أخرى»^(١٠٨).

ولهذا النصّ أهمية خاصّة لأنه أوّل وصف شكلا من أشكال استخدام خيال الظلّ عند الأندلسيين، ولأنه ثانياً يكشف عن معرفة الأندلسيين لهذا الفنّ قبل سنة ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م وهو تاريخ وفاة ابن حزم الذي أورد النصّ.

وفي فقرة من مقامة لأبي حفص عمر بن الشّهد (المتوفى بعد ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م) يصف أبو حفص منزلاً لأحد البدو ويشبّهه ببيت معدّ لإخراج فنّ الخيال حيث يقول : «ثمّ مال بنا إلى بيت مكنّس، منوّع مجنّس، قد جلّله حصراً بدويّة، وغشاه بسطا بدويّة، ومدّ فيه شرائط وحبالا، كأنه يريد أن يخرج خيالا...»^(١٠٩). ويعلق الدكتور إحسان عبّاس محقّق

نصّ الذخيرة على هذه العبارة بقوله «أغلب الظنّ أنّ اللفظة هنا تعني خيال الظلّ»، ويتّضح من نصّ ابن الشهيد أنّ الأندلسيين استخدموا الشرائط والحبال في شكل آخر من أشكال عرض خيال الظلّ، وقد يكون هذا الشكل الذي وصفه ابن الشهيد مكمّلاً للشكل الذي وصفه ابن حزم أو ربّما يصوّر طريقة أخرى قائمة بذاتها. كما يفهم من هذا النصّ مرّة أخرى أنّ الأندلسيين عرفوا فنّ خيال الظلّ قبل منتصف القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، لأن صاحب المقامة قد توفي في حدود ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م.

ويبدو أنّ محيي الدين بن عربي (ت ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م) قد تمثّل فكرة عروض خيال الظلّ التي شاعت في الأندلس لدى حديثه عن العلاقة بين الخالق والمخلوق في رسالته المسماة «كتاب التراجم» وغيرها من الرسائل، فمن ذلك قوله: «ذلك على صورتك وأنت على الصورة فأنت ظلّ قام الدليل على أنّ التحريك للحقّ لا لك، كذلك التحريك لك لا للظلّ، غير أنّك تعترض فلم تعرف قدرك وظلّك لا يعترض، قيا من هو ظلّه أعلم بقدره منه متى تغلّح»^(١١٠). ومن ذلك أيضا قوله: «الشخص وإنّ كان واحدا فلا تقل له ظلّ واحد ولا صورة في المرء، فعلى عدد ما يقابله من الأنوار يظهر للشخص ظلالا، وعلى عدد المرأى تظهر له صور، فهو واحد من حيث ذاته متكتّر من حيث تجلّيه في الصور أو ظلالاته في الأنوار فهي المتعددة لا هو وليست الصور غيره»^(١١١).

ويبدو أنّ خيال الظلّ هو المقصود في قول أبي بكر محمد بن عبد الله الداني (المتوفى سنة ٦٣١ هـ / ١٢٣٤ م):

لكلّ شخص في الـورى لقيّةٌ تخرج والأيام مثل الخيال^(١١٢)

ان هذه النصوص تثبت أنّ الأندلسيين قد عرفوا مسرح الدمى وخيال الظلّ قبل منتصف القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، بينما تشير مختلف الدراسات عن تاريخ المسرح عند العرب، أنّ خيال الظلّ لم يعرف في البلدان العربيّة إلا بعد القرن الثاني عشر الميلادي والثالث عشر، وأنّه انتقل إليها من الصين أو الهند عبر منغوليا ثم بلاد فارس والبلاد التي كانت خاضعة للسلاجقة ومن ثم نقله الأتراك الى بلاد المشرق التي أخضعوها لسيطرتهم. وفي هذا السياق يقول يعقوب لاندو: «وقد عرف هذا الفنّ طريقه من الصين الى بلاد الشرق الأوسط بواسطة المغول خلال القرنين الثاني عشر والثالث

عشر، مع أنَّ معظم الدلائل تؤكد على أنَّ عروضه كانت تقام للمتحدثين بالعربية والتركية»^(١١٣). وتقول تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا : «وهناك فرضية تقول إنَّ مسرح خيال الظلَّ قد انتقل من الصين عبر منغوليا في القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر الى بلاد فارس والبلاد التي كانت خاضعة للسلاجقة، ومن ثم نقله الأتراك الى بلاد المشرق»^(١١٤).

ويقول الدكتور علي الراعي في مقاله له في مجلة العربي إنَّ اللحظة الحاسمة في ظهور خيال الظلَّ ترتبط بأبن دانيال (شمس الدين بن عبد الله بن محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعي المتوفى سنة ٧١١هـ / ١٣١١م)^(١١٥).

وأما الدكتور عبد الحميد يونس، في مقالة له بعنوان «خيال الظلَّ... مسرح قبل المسارح الحديثة» فإنَّه يشترك مع لاندو فيما ذهب إليه من أنَّ أقدم الشواهد تشير الى أنَّ العرب عرفوا هذا الفنَّ في القرن السادس الهجري وأنه جاء الى الوطن العربي مع التتار وأصله الهند أو الصين^(١١٦).

وقد انتبه محمد عزيزة في كتابه «الاسلام والمسرح» الى وجود مسرح خيال الظلَّ في الشرق العربي خلال القرن الحادي عشر، وقال : «أمَّا أول إشارة نصادفها في الأدب العربي والتي تثبت بشكل قاطع للجدال وجود مسرح الظلَّ في الشرق، فإنها تعود للقرن الحادي عشر. ففي العالم الاسلامي وقبل أن يؤلف ابن دانيال الموصلي (طيف خياله) الشهير في مصر بظلَّ السلطان بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧) أشار بعض المتصوِّفة المسلمين الى مسرح الظلَّ ملقِّبين آياه بظلَّ الخيال أو خيال الظلَّ أو خيال الستارة، وقارنوا بين العالم وبين ستار العرض ليثبتوا نظريتهم عن الخليقة أو تفسيراتهم عن العلاقة بين الذات الالهية وبين البشر. وهكذا نجد في أعمال ابن حزم والإمام الغزالي ومحيي الدين بن العربي، وابن فارس، مسرح الظلَّ مستخدماً كوسيلة للمقارنة أو كوجه من وجوه التشبيه...»^(١١٧).

ويعتقد بعض الدارسين أنَّ أقدم الاشارات العربية في خيال الظلَّ ترجع الى أيام صلاح الدين الأيوبي الذي حضر مع وزيره القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظلَّ سنة ١١٧١م / ٥٦٧هـ^(١١٨). ويلاحظ أنَّ هذا التاريخ يأتي بعد أكثر من قرن من معرفة الأندلسيين لهذا الفن.

وعلى الرغم من اتفاق مختلف الدراسات عن تاريخ المسرح العربي على أن مصدر خيال الظل هو الشرق (الصين أو الهند) وأنه وصل إلى البلدان العربية عبر بلاد فارس وتركيا، إلا أنني أرى أن معرفة الأندلسيين لهذا الفن في القرن الحادي عشر قد جعلت من الأندلس الإسلامية معبراً لهذا الفن من أوروبا إلى المغرب العربي فالبلدان العربية الأخرى، ولا أستبعد دخول هذا الفن إلى البلدان العربية من الطريقين معاً. ولعل الافتراض بأن الأندلس كانت ممراً للمسرح اليوناني ومسرح خيال الظل اليوناني من أوروبا إلى البلدان العربية يجيب عن التساؤل الذي تقدمه تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا عن مسرح خيال الظل في المغرب حيث تقول: «من غير المعروف بالدقة متى دخل مسرح خيال الظل إلى المغرب لكنه وجد هناك بشكل متطور في القرن السابع عشر، ويغلب أن ظهوره في هذه المنطقة يرتبط بالسيطرة التركية»^(١١٩). ولعل الإجابة عن هذا التساؤل تفترض أن مجاورة المغرب للأندلس التي عرفت مسرح خيال الظل في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي قبل غيرها من البلدان العربية، كانت السبب في ظهور مسرح خيال الظل في المغرب بشكل متطور في القرن السابع عشر الميلادي.

أما المظهر الثاني من مظاهر انتشار التمثيل في الأندلس أبان العهد الإسلامي، فهو ما اصطالحوا على تسميته بفن الخيال وهو إشارة إلى فن التمثيل نفسه، لأن التمثيل في حقيقته ليس إلا تعبيراً خيالياً، باستخدام الشخصيات والحوار والحركة والملابس والمؤثرات الحركية والسمعية والضوئية، عن أحداث وقعت، أو تعبيراً محسوساً عما يبتدعه خيال المؤلف أو المخرج أو الممثل أحياناً، وقد أوردت المصادر الأندلسية عبارة «الخيال» في سياقات تدل على أنه فن من الفنون المقترنة بالموسيقى والرقص والغناء والزمر والإضحاك واللهو واللعب المطرب، فمن ذلك ما أورده الشقندي في رسالته في تفضيل الأندلس على برّ العدو من قول أحدهم عن اشبيلية «وقد سمعت ما في هذا البلد من أصناف أدوات الطرب كالخيال...»^(١٢٠).

وعندما تحدثت التيفاشي في كتابه «متعة الأسماع في علم السماع» عن ثقافة الجواني في مدينة اشبيلية ذكر الخيال من بين عناصر تلك الثقافة مقترناً بالرقص والغناء والزمر، حيث يقول متحدثاً عن اشبيلية في زمنه (توفي التيفاشي سنة ٦٥١ هـ / ١٢٥٣ م): «وبها عجائز محسنات يعلمن الغناء لجوار مملوكات لهن، ومستأجرات عليهن مولدات،

ويشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب وإفريقيا، تباع الجارية متهن بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائها لا وجهها، ولا تباع إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظها، وأكثره من هذه الأشعار التي ذكرناها بأعيانها، فمنها أشعار خفاف تصلح للابتداء..... ولا بد للجارية المغنية عندهم من أن تكون تحسن الخط، وتعرض محفوظها على من يصحح لها من وجهة العربية، فيقرأ مشترتها ما في الدفتر، ويعرض عليها منه ما أحب، فتغني بالآلة التي تشتري في بيعها، وربما كانت محسنة في جميع الآلات وفي جميع أنواع الرقص والخيال، ومعها ألتها والجواري يطبلن عليها ويزمرن، فتسمى مكمل، وتباع بعدة ألوف من الدينار المغربية، بعشرة آلاف دينار ونحو ذلك» (١٢١).

ويفهم من هذا النص أن فن الخيال كان مقترنا بفن الرقص والغناء، وأنه كانت له أنواع مختلفة.

وقد جعل التيفاشي عنوان الباب السابع من كتابه المذكور «فيما جاء من بديع النظم ورائقه لشعراء المشرق والمغرب في جميع أنواع الرقص والخيال» (١٢٢).

وأطلق الأندلسيون على من يمارس فن الخيال اسم: الخيالي، ففي حديثه عن ولاية عبد الرحمن بن أبي عامر الملقب بشنجول يقول صاحب البيان المغرب «فافتتح شنجول أمره بالخلاعة والمجانة، فكان يخرج من منية إلى منية ومن منتزه إلى منتزه مع الخياليين والمغنين والمضحكين» (١٢٣).

ومثلما جرت العادة باشتقاق الأسماء من الفنون والمهن التي يقوم بها الأشخاص كالحداد والعطار والبيطار، نجد من الناس في الأندلس من نسب إلى فن الخيال، فسمي بالخيالي، مثل أبي القاسم المصري الخيالي (١٢٤).

ويفهم من مجمل الروايات والمعلومات المتوافرة عن فن الخيال عند الأندلسيين أنه لم يكن وقفا على الرجال وإنما كان للنساء دور بارز فيه، ونجد وصفا لمشهد جمع بين فن الرقص والخيال، من قصيدة لأبي بكر محمد بن اللبانة الداني (ت ٥٠٧ هـ / ١١١٣ م)، في معرض وصفه للنيروز والملاهي التي حضرت بين يدي ناصر الدولة مبشر بن سليمان العامري ملك ميورقة، يقول من أبياتها:

يا كوكب النيروز في بهجة
جاءت عطايك تهادي به
لو أن لي قوة عهد الصبا
يوم رقيق ناثرن ناظم
تلعب فيه كل مياسة
في ملتوى الأرقم في جلده
إن قعدت قلت ربي في ثرى
غيداء جيداء لها معطف
إنسيئة وحشية ركببت
ساكنة في جوفها ناطق
كانما حليتها ألسن
يخدمها كل كمي له
يجرح روح الروع صمصامه
مرهقه نازر وفصفاضه

أسنى من البدر المنير اللياح
تهادي الغيد غداة اقتراح
لم أترك النيروز دون اصطباح
كافوره فوق الربي والبطح
ميس غصون تحت روح الرواح
في خيلاء الخيل عند المراح
وإن مشت قلت مها في مراح
يرفل من ديباجه في اتشاح
من صورة الجد وشكل المزاح
ينطق عنها بمعان فصاح
تملا سمع الدهر فيك امتداح
وجه حي وفؤاد وقاح
وخده يجرحه الالتماح
ماء وبين الحالتين اصطلاح^(١٢٥)

ووردت في المصادر الأندلسية روايات تشتمل على مشاهد تمثيلية مما كان يمارسه عامة الناس في الأندلس، ومن ذلك ما ورد في البيان المغرب من أخبار شهر محرم سنة ٣٤٧هـ / ٩٥٨م، وذلك أن الخليفة عبد الرحمن الناصر أمر صاحب شرطته القائد أحمد ابن يعلى بالخروج غازياً في الأسطول الى بلد الشيعي معد بن اسماعيل صاحب افريقية «فبرز ابن يعلى الى محلة الربض لغزاته هذه يوم الخميس لثمان خلون منه، وكان بروزه فخماً، خرج اليه من النظارة من أهل قرطبة رجالهم ونساؤهم وأبنائهم وولدانهم خلق لا يحصيهم إلا خالقهم، فانتشروا بأكناف الربض على عادتهم، فأخذ السفلة منهم والغوءاء يتقاذفون بالحجارة حاكين لصفى القتال، فدخل في عرضهم قوم من الطنجيين من جند السلطان، حشوا الضراب بينهم، حتى حمي وطيسه، وقد تكف صفيهم من النظارة الرجال والنساء خلق عظيم، فلم يك إلا ساعة ودارت بينهم جولة ظهر فيها أحد صفيهم، فمالوا على مغلوبهم، وانبسطوا عليهم، فامتد الطنجيون بغالب شرهم وجهلهم، الى نهب مغلوبهم من الرجال، وتخطوهم الى من حولهم من النظارة، وانبسطوا على النساء،

فسلبوهن ثيابهنّ، وفضحوا كثيرا منهنّ، فجعل المجردات من النساء يتوارين في الزرع المكتّل، حياء من الناس وترقباً لوقت تفرّقهم، وشرح ذلك يطول» (١٢٦).

وعناصر التمثيل في هذا الخبر جليّة، فمن عادة أهل قرطبة عند الغزو أن يخرجوا الى الطرقات للتفرّج على الجيش الذاهب الى القتال (عبارة : على عادتهم)، وأن يقوم بعضهم بتمثيل المعركة، فينقسمون صفّين، ويتراجمون بالحجارة، بينما يقف سائر الناس، رجالاً ونساء، يرقبون التمثيلية، ولولا أنها تمثيلية لما اتهم صاحب البيان المغرب الجنود الطنجيين بالجهل لأنهم لم يفرّقوا بين الواقع والتمثيل.

أما المشهد التمثيلي الآخر، فورد في كتاب ترتيب المدارك للقاضي عياض، في سياق الترجمة للقاضي أحمد بن بقيّ بن مخلد، فقد ذكر بعض أصحاب ابن مخلد قال : «بينا هو يسير بشرقيّ قرطبة ومعه جماعة من أصحابه الفقهاء وغيرهم، اذ أفضى الى مجمعة عرس بفناء بعض الدور، وقد اجتمعوا الى زمارين يلهونهم في خلق عظيم، وقد قام وسطهم ماجن، قد أخرج لهم لعبتهم المسماة بعبد الخالق، قد اعتمّ على قلنسوته، وشبهه بلحية زور بيضاء وافرة، وارتدى، وتوكأ على عصا، وهو يكلمهم بمضاحكه، اذ فجأهم موكب القاضي من حيث لا يشعرون، فقطعوا الزمر، وغطّوا الآلة، وألبسوا بأجمعهم لا ينطقون، وملهيهم قائم وسطهم لا يتنفّس بكلمة من خوف القاضي، فلم يستنكر القاضي هيئته ومقامه وسطهم أنّه قاصّ يعظهم، أو تدهى في أمرهم، فسلم عليهم وعلى جماعتهم، وقال : أحسنت أيها الشيخ بوعظك هذه الجماعة، أجرك الله وشكر فعلك، فاستبصر في إرشادهم، واحتسب أجرك على الله، وفقنا الله وإياكم لما يرضيه. وسلم عليهم، ومضى لسبيله. فلما أبعد عادوا لشأنهم، وجعلوا يدعون له ويثنون عليه. فقال له بعض أصحابه : يبلغ بك حسن الظنّ بالناس أن تقف على عصابة باطل فأحمدت مقام مغويهم، وأمرته بما يزداد به في تضليلهم، وكنت بغير ذلك أولى فيه وفيهم! فقال : معاذ الله أن آتي ما تقولون، بل أنتم عندي أثمون، فإني لم أنكر حالا ولا رأيت ولا سمعت بأسا، شيخ مسن حسن السمات توسمت فيه الخير، لم أشك أن الجماعة أهدقت به لابتغاء البرّ، وأنه يدعوهم الى الخير، ولو علمت الذي تقولون لكان منّي غير ذلك» (١٢٧).

ولهذه الحكاية أبعاد كثيرة تتصل بفنّ التمثيل عند الأندلسيين أبرزها اشتراك الزمر والإضحاك والتنكر في ذلك الفنّ، وأنّ الأندلسيين كانوا يستخدمون ذلك في أعراسهم، ونفهم من عبارة «يلهونهم في خلق عظيم» الواردة في الحكاية مدى إقبال الناس على ذلك

الفنّ. ويفهم من هذه الحكاية أيضا أنّ الأندلسيين كانوا يسمّون التمثيل «لعبا»، وعبارة «قام وسطهم ما جن قد أخرج لهم لعبتهم المسماة بعبد الخالق» تدلّ على أنّ الممثلين كانوا يوصفون «بالمجون»، والمقصود بعبرة «أخرج لهم لعبتهم» أيّ قدّم لهم التمثيلية التي لها انتشار عندهم، وهي المسماة عبد الخالق، ربّما لاسم بطلها، وقد وردت كلمة «أخرج» ومشتقاتها في النصوص التي لها صلة بفنّ الخيال وخیال الظلّ بمعنى «عرض وقدّم» (١٢٨).

ومن أبعاد هذه الحكاية أيضا ذلك التنافر بين فنّ التمثيل وبين الفقهاء، فالفقهاء والقضاة من جهتهم يرون أنّ هؤلاء الممثلين «عصابة باطل»، وأحمد بن بقيّ بن مخلد يقول بأنّه لو علم حقيقة فعلهم «لكان منّي غير ذلك»، والجمهور والممثلون من جهتهم «قطعوا الزمر وغطّوا الآلة، وأبلسوا بأجمعهم لا ينطقون، وملهيم قائم وسطهم لا يتنفس بكلمة من خوف القاضي».

ومما تكشف عنه هذه الحكايات نجاح بعض الممثلين الأندلسيين في تأدية أدوارهم الى الحدّ الذي يوهّم المشاهد بأنّ ما يشاهده هو حقيقة وليس تمثيلا، ففي محاكاة صفّي القتال عند أهل قرطبة اقترب التمثيل من الحقيقة الى الدرجة التي جعلت جمهور النظارة يتفاعلون كثيرا مع الدور، حتى لم يتمالك الجنود الطنجيون أنفسهم والتبس الأمر عليهم وظنّوا أنّ معركة حقيقية تجري أمامهم فراحوا يسلبون الفريق المغلوب ويعتدون عليهم وعلى نسائهم. وفي الحكاية عن أحمد بن بقيّ بن مخلد، حين مرّ بالعرس في قرطبة، كان الممثل (المهرج أو المضحك المتنكر) ناجحا في أداء دوره لا سيّما في اتخاذه ملابس التنكر الى الدرجة التي اعتقد فيها أحمد بن بقيّ أنّه ليس سوى قاصّ يعظ الناس، بدليل قوله: «لم أشك أنّ الجماعة أهدت به لابتغاء البرّ وأنّه يدعوهم الى الخير». وفي رأيي أنّ موقف الفقهاء والقضاة من التمثيل كما تصوّره هذه الحكاية، يعدّ سببا مهمّا من الأسباب التي أعاقّت وصول كثير من الأخبار عن هذا الفنّ الينا، ولكنّ هذا الموقف لم يحلّ دون مضيّ الأندلسيين في ممارسة فنّهم المحبّب الى نفوسهم والمنسجم مع ميلهم الى حياة اللهو. ولئن كان الفقهاء والقضاة يستنكرون جميع الفنون التي تندرج في نظرهم تحت باب «الملاهي»، فإنّ قصور الحكام كانت ميادين عامرة بممارسة هذه الفنون بشتّى أشكالها وصورها بعيداً عن رقابة الفقهاء ونقدهم.

و- الخاتمة :

تكشف هذه الدراسة من خلال استيعابها لظواهر فنّ التمثيل في الأندلس ولكثير من الفنون والرياضيات الشعبية عن أنّ هنالك شبكة من العلاقات تؤلف بين مختلف هذه الظواهر والفنون، لتجعل منها محاكاة، فهي في مجملها تتألف من عناصر كبرى تتضافر لتشكّل فناً تمثيليّاً. ويمكن تحديد هذه العناصر على النحو التالي :

- ١ - المبدع / الملقي : وهو في هذه الفنون المغنّي أو الراقص أو الزامر أو القاصّ أو القوّال أو المضحك أو الملهي، أو اللاعب، أو الجوقة، أو حتى الحيوانات.
- ٢ - المتفرّج / المتلقّي : ويكون في العادة أمّا السلطان (الخليفة، الأمير، الوالي...) أو حاشية السلطان أو خاصته، العامة، مع ملاحظة أنّ السلطان وحاشيته أو خاصته أو ضيوفه يشاهدون عروضاً خاصّة في قصورهم، وأنّ العامّة يشاهدون العروض الفنية التي تقام في دور السماع أو الأندية الخاصّة بفنون الغناء أو الموسيقى أو الرقص أو الكرّج أو خيال الظلّ، وأحياناً يشاهدون العروض في الأسواق والشوارع والساحات العامّة. كما أنّ المبدعين / الفنانين هم الذين ينتقلون الى الجمهور أحياناً بدلاً من أن يذهب الجمهور إليهم، كما هو الحال في فرق المغنّين الجوالين.
- ٣ - المكان : وقد يكون في الملاعب (المسارح الرومانية القديمة)، أو ستائر السلاطين، أو صالات العرض، أو الساحات العامّة، أو دور السماع، أو المنازل.
- ٤ - الخلفيات والمؤثّرات : ومن أبرزها فيما قدّمنا أدوات العزف، الملابس الخاصّة مثل ملابس التنكر وملابس التمثيل وملابس المضحكين، واللحي المستعارة، والقلائس، والأصوات سواء أكانت حقيقية أم تقليداً، والاضاءة (الشموع).
- ٥ - طرق الأداء : مثل الايماء، الأداء التعبيري، الخطاب المباشر، الغناء، التنكر، القصّ، الإنشاد، الرقص، السحر، النكتة، توزيع الأدوار، العروض الرياضية، وغيرها.
- ٦ - الأغراض / الأهداف : وقد اتضح من خلال الحديث عن الفنون المختلفة أنّ أكثرها يهدف إلى الإمتاع والتسلية والترفيه، وأن بعضها يهدف الى جانب التسلية تقديم موعظة أخلاقية أو دينية، وبعضها يرمي الى النقد الاجتماعي، كما أنّ بعضها كما هو الحال في الاحتفالات الصوفية يهدف الى التطهير.

أما الفنان أو الممثل فقد لاحظنا أنه يهدف أحياناً من وراء ممارسته لفنّه أن يتكسّب أو أن يقوم بدور رسميّ وقد يطلب المتعة من وراء فنّه.

وهناك مناسبات كثيرة تقام فيها العروض الفنية مثل الأعراس، والانتصارات، وقدم وال أو أمير، ومولد طفل للسلطان، والاحتفالات الدينية وغيرها.

ومن أهم ما تكشف عنه هذه الدراسة أن المرأة الأندلسية كانت لها مساهمة فاعلة ورئيسة في مختلف النشاطات الفنية من غناء ورقص وعزف وزمر وإضحاك وفن الخيال والكراج والنشاطات التمثيلية، وهذا جلي فيما قدّمناه من استعراض لمختلف الفنون الأندلسية، ولم تقتصر مساهمة النساء، في هذه النشاطات، على قصور الأمراء والسلاطين، بل نجد هذه المساهمة بارزة حتى في الفنون الشعبية التي كانت تقام في الطرقات والساحات العامة. وهذه المساهمة للمرأة الأندلسية في النشاطات الفنية وفي فن التمثيل تدحض ما شاع عند بعض الدارسين من أن محاولات إنشاء الفن التمثيلي والمسرحي عند العرب قد أخفقت بسبب غياب العنصر النسائي^(١٢٩)، وبسبب معارضة المحافظين الإسلاميين لتمثيل الأدوار النسائية^(١٣٠). وأستطيع القول إن دور المرأة في الحركة التمثيلية والمسرحية عند الأندلسيين كان دوراً أساسياً، وأنه لولا المرأة لأخفقت كثير من هذه الفنون التي عرفها الأندلسيون.

الهوامش

(١) المقرئ، الشيخ أحمد بن محمد التلمساني (ت ١٠٤١هـ / ١٦٣٢م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (٨ ج)، حققه الدكتور احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م، ١٥٦/٣.

(٢) من هذه الدراسات، على سبيل المثال، : حمادة، ابراهيم، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للنأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١؛ لاندو، يعقوب، تاريخ المسرح العربي، ترجمة الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠؛ بوتيسيفا، تمارا الكساندروفنا، ألف عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ١٩٨١. وسترد أسماء دراسات أخرى في معرض الدراسة.

(٣) ابن سعيد الأندلسي، علي بن موسى (ت ٦٨٥هـ / ١٢٨٨م)، المغرب في حلي المغرب (٢ ج)، حققه وعلّق عليه : الدكتور شوسي ضيف، ط ٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م، ٣٧٥/٢.

(٤) الحميري، محمد بن عبد المنعم، كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار، حققه الدكتور احسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٥، ص ٥٤٠.

(٥) انظر المصدرين السابقين: المقرئ، نفح الطيب ٦/ ٢٤٠، ابن الخطيب، لسان الدين، الاحاطة في أخبار غرناطة (٤ ج)، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٣-١٩٧٧، ١١٨-١١٩/١.

(٦) الحميري، الروض المعطار ص ٤٦٣.

(٧) الشريف الإدريسي، صفة المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس مأخوذة من كتاب نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ط بريل / ليدن ١٩٦٨م، ص ١١٢.

(٨) المقرئ، نفح الطيب ٦/ ٤٦٢.

(٩) ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت ٥٤٢هـ / ١١٤٨م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (٤ أقسام في ٨ مجلدات)، تحقيق الدكتور احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، (٣ ق / ١ م / ص ٣٢٠).

(١٠) ابن عذاري المراكشي، كتاب البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب (٤ ج)، تحقيق ومراجعة: ج.س. كولان، إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت (٣/٣٠٨)، وانظر (١٨٣-١٨٤).

(١١) ابن بسام، الذخيرة ق ٢ م ١ ص ٣٥-٣٦: ابن عذاري، البيان المغرب ٣/٢١٢.

(١٢) ابن الدلائي، أحمد بن عمر بن أنس العذري، نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار والبستان في غرائب البلدان والمسالك الى جميع الممالك، تحقيق: الدكتور عبد العزيز الأهواني، معهد الدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٦٥ ص ١٨.

(١٣) المقرئ، نفح الطيب ٣/١٢٨.

(١٤) نفسه ١/١٥٠.

(١٥) ابن الدلائي، نصوص عن الأندلس ص ١٨.

(١٦) ابن سعيد الأندلسي، المغرب ١/٢٩٣.

(١٧) ابن الصيرفي، علي بن منجب (ت ٥٤٣هـ / ١١٤٧م)، المختار من شعر شعراء الأندلس، تحقيق الدكتور عبد الرزاق حسين، دار البشير، ط ١، عمان، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م (ص ١٨).

(١٨) ابن عذاري، البيان المغرب ٣/١٨٣، ٣٠٨.

(١٩) ابن حيان القرطبي، أبو مروان حيان بن خلف (ت ٤٦٩هـ / ١٠٧٦م)، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق الدكتور محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م. ص ٩٢.

(٢٠) ابن بسام، الذخيرة، ق ٤ م ١ ص ١٣٥-١٣٦.

(*) كان رسولا الى بعض ملوك الطوائف عن إقبال الدولة بن مجاهد حين نازعه المقتدر أحد الحصون (ترجم له صاحب الذخيرة ق ٣ م ١ / ص ٤٢٧، ابن سعيد، المغرب ٢/٤٠٥).

(٢١) نفسه ق ٣ م ١ ص ٤٣٤.

(٢٢) انظر ايضا المقرئ، نفح الطيب ٣/٢٤٨ عبارة: ثم أمر بمراتب الغناء.....

(٢٣) ابن الخطيب، لسان الدين، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨ ص ٤٠.

(٢٤) العماد الأصفهاني، محمد بن محمد، خريدة القصر وجريدة العصر (القسم الرابع - جزآن)، تحقيق الاستاذين عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ١٩٦٤، ٢/ ٨٠؛ ابن الدراج السبتي، كتاب الامتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع، دراسة واعداد الدكتور محمد بن شقرون، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٨٢، ص ٣٣.

(٢٥) ابن عبد ربّه، أحمد، ديوان ابن عبد ربّه، حققه وجمعه وشرحه الدكتور محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩ م ص ٧٤-٧٥؛ ابن الدراج السبتي، كتاب الإمتاع والانتفاع ص ٣٧.

(٢٦) ابن حيّان القرطبي، المقتبس (تحقيق د. مكي) ص ٢٠٥.

(٢٧) ابن درّاج السبتي، كتاب الامتاع والانتفاع ص ٣٣.

(٢٨) المقرئ، نفح الطيب ٣/ ٢١٣.

(٢٩) ابن حيّان القرطبي، المقتبس (تحقيق د. مكي) ص ١٥٠.

(٣٠) المصدر نفسه ص ٢٩١.

(٣١) ابن عذاري، البيان المغرب ٣/ ٢٥٠.

(٣٢) ابن الخطيب، الاحاطة ٢/ ١٢٢.

(٣٣) المصدر نفسه ٢/ ١٢٣.

(٣٤) المصدر نفسه ٢/ ١٢٤.

(٣٥) ابن إدريس، أبو بحر صفوان، زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، تحقيق عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠ ص ٧٨.

(٣٦) ابن حزم، أبو محمد علي بن حزم القرطبي (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م)، رسائل ابن حزم، تحقيق الدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠١ هـ / ١٩٨٠ م، ٣١٦/ ١، الحميدي، محمد بن فتوح (ت ٤٨٨ هـ / ١٠٩٥ م)،

جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، ص ١٤٣.

(٣٧) ابن عذاري، البيان المغرب ٣/ ٧٤.

(٣٨) ابن حزم، رسائل ابن حزم ١/ ٣١٥-٣١٦؛ الحميدي، الجذوة ص ١٤٣؛ القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف (ت ٦٢٤هـ / ١٢٢٦م)، إنباه الرواة على أنباه النحاة (٤ ج)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي - القاهرة ومؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، ط ١، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ١/ ١٣١؛ الضبي، أحمد بن يحيى ابن أحمد بن عميرة (ت ٥٩٩هـ / ١٢٠٢م)، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧، ص ٥٢٤. أما أحمد بن كليب الوارد ذكره في هذا الخبر، فهو أحمد بن كليب النحوي أديب شاعر مشهور، ولا سيما شعره في أسلم بن أحمد بن سعيد بن قاضي الجماعة أسلم بن عبد العزيز، وكان أسلم فائق الحسن أديبا شاعرا ألف كتابا في أغاني زرياب. وقد كلف أحمد بن كليب بأسلم وصرّف فيه القول، حتى فشت أشعاره فيه وجرت على الألسنة وتناشدها الناس في المحافل. وقد أورد كثير من المصادر الأدبية والتاريخية حكايات كثيرة عما جرى بين أحمد بن كليب وأسلم من القصص (انظر المصادر السابقة).

(٣٩) الرشاطي، أبو محمد (ت ٥٤٢هـ / ١١٤٧م) وابن الخراط الاشبيلي (ت ٥٨١هـ / ١١٨٦م)، الأندلس في اقتباس الأنوار وفي اختصار اقتباس الأنوار، تقديم وتحقيق: ايميليو مولينا وخايننتو بوسك بيلا، المجلس الأعلى للأبحاث العلمية / معهد التعاون مع العالم العربي، مدريد، ١٩٩٠ ص ٧٨.

(٤٠) ابن حزم، رسائل ابن حزم ٢/ ٢٢٥؛ ابن حيّان القرطبي، المقتبس (تحقيق د. مكي) ص ٣٩٨؛ بغية الملتبس ص ٥٢٤.

(٤١) ابن بسّام، الذخيرة ق ٤ م ١ ص ١٠٦-١٠٧.

(٤٢) نفسه ق ١ م ١ ص ٤٤.

(٤٣) Juglar وهي كلمة اسبانية معناها المسلي وتطلق على أولئك المغنين والشعراء الجوالين الذين يكسبون لقمة العيش بإضحاك الآخرين والترفيه عنهم بالموسيقى والألعاب اليدوية والحركات البهلوانية، وكانوا يتجولون بين بلاطات الملوك والأسواق (انظر: مكي، الدكتور الطاهر أحمد، ملحمة السيد، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٠).

ص ٤٦-٧٣).

(٤٤) المصدر السابق ق ٢ م ٢ ص ٧٩١.

(٤٥) نفسه ق ٤ م ١ ص ١١٠.

(٤٦) نفسه ق ٣ م ١ ص ٣١٨.

(٤٧) نفسه

(٤٨) ابن الخطيب، لسان الدين، الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق الدكتور احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص ٣٢٠.

(٤٩) ابن الخطيب، الاحاطة ١/٢٢٣.

(٥٠) المصدر نفسه ١/٤٥٩.

(٥١) المصدر نفسه ٣/٣٠٧.

(٥٢) المقري، نفح الطيب ٥/٤٤.

(٥٣) الونشريسي، أحمد بن يحيى (ت ٩١٤هـ / ١٥٠٨م)، المعيار المعرب، خرجه جماعة من الفقهاء بإشراف الدكتور محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م، ١١/١٧٢.

(٥٤) ابن الخطيب، لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثاني)، تحقيق أحمد مختار العبادي، دار الكاتب العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٥٧.

(٥٥) انظر : عرسان، علي عقله، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص ٨.

(٥٦) المقري، نفح الطيب، ٥/٤٥٣.

(٥٧) ابن بسام، الذخيرة ق ٤ م ١ ص ٢٧-٢٨؛ المقري، نفح الطيب ٣/٢٦١؛ ابن ظافر؛ علي الأزدي، بدائع البدائنه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣٥٥.

وانظر مثالا آخر على الرقص بالتناوب في كتاب الذخيرة لابن بسام ق ٤ م ١ ص ٢٨.

- (٥٨) المقري، نفح الطيب ١٢٩/٥.
- (٥٩) ابن الخطيب، الاحاطة ١/٣٩٩-٤٠٠.
- (٦٠) ابن الأبار، أبو عبد الله محمد (ت ٦٥٨هـ / ١٢٥٩م) تحفة القادم، أعاد بناءه وعلّق عليه الدكتور احسان عباس، دار الغرب الاسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ص ١٣١.
- (٦١) المصدر نفسه ص ١٣١.
- (٦٢) ابن سعيد الأندلسي، المغرب ١/١٣٧: ابن سعيد الأندلسي، رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال القاضي، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة ١٩٧٣م، ص ٨٠: ابن سعيد الأندلسي، الغصون اليبانة في شعراء المائة السابعة، تحقيق ابراهيم الأبياري، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ص ١٤٠: ابن درّاج السبتي، الإمتاع والانتفاع ص ١٢٧.
- (٦٣) ابن الدّراج السبتي، الامتاع والانتفاع ص ١٣٧.
- (٦٤) ابن الخطيب، الاحاطة ١/٤٥٩-٤٦٠.
- (٦٥) الونشريسي، المعيار المعرب ١١/١٤٨.
- (٦٦) المصدر نفسه ١١/١٦٢-١٦٣.
- (٦٧) لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م)، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثالث)، تقديم وتحقيق الدكتورة السعدية فاغية، ط ١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م ص ٢٧٦-٢٨٥.
- (٦٨) ابن بسّام، الذخيرة ق ١ م ٢ ص ٧٢١-٧٢٢: المقري، نفح الطيب ٣/٢٦٣-٢٦٤.
- (٦٩) ابن بسّام، الذخيرة ق ٣ م ١ ص ١١٢.
- (٧٠) انظر أيضا عن عتيق المهدي المغني في: ابن بسّام، الذخيرة ق ١ م ٢ ص ٨٥٩.
- (٧١) المقري، نفح الطيب ٧/١٨٧.
- (٧٢) المصدر نفسه ٧/٤.

- (٧٣) ابن الخطيب، الإحاطة ٥١٣/٤.
- (٧٤) ابن درّاج السبتي، الامتناع والانتفاع ص ١٣٧.
- (٧٥) الونشريسي، المعيار المغرب ١١/١٧١-١٧٢.
- (٧٦) حول تاريخ هذه اللعبة انظر: نجم، محمد يوسف، صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة الثالثة، العدد ٣، تشرين الثاني ١٩٧٧، ص ٥٩-٦٣.
- (٧٧) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدّمة ابن خلدون، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، د.ت، ص ٤٢٨.
- (٧٨) ابن بسام، الذخيرة ق ٢ م ١ ص ٢٧١.
- (٧٩) المقري، نفح الطيب ٢/٢١٣.
- (٨٠) ابن عسكّر، أدباء مالقة (مخطوط بخزانة الأستاذ محمد المنوني) ورقة ٥٦-٥٧.
- (٨١) ابن سعيد الأندلسي، المغرب ١/٣١٠.
- (٨٢) المقري، نفح الطيب ٣/٢١٧، والدك هو العمل في السحر والطمس، وقد ألّف أبو عامر بن شهيد كتاباً في الدك، وكانت معرفة الدك وسيلة لجلب الجمهور والتكسب.
- (٨٣) ابن بسّام، الذخيرة ق ١ م ١ ص ٢٤٢.
- (٨٤) المقري، نفح الطيب ٧/١٨٧.
- (٨٥) المصدر نفسه ٣/٣٨١. وقد خَصّ الدكتور حسين خريوش الفكاهة عند الأندلسيين بكتاب عنوانه «أدب الفكاهة الأندلسي»، جامعة اليرموك، الأردن ١٩٨٢.
- (٨٦) ابن سعيد الأندلسي، المغرب ١/٢٨٧.
- (٨٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (٨٨) المصدر نفسه ١/٣٧.
- (٨٩) المقري، نفح الطيب ٣/٣١٦.
- (٩٠) المصدر نفسه ٣/٥٩٠.

- (٩١) المصدر نفسه ٣/٤٥٣.
- (٩٢) ابن حيّان القرطبي، المقتبس (الجزء الخامس)، نشره: ب. شالميتا، ف. كورينطي م. صبح، المعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٧٩، ص ٣٧.
- (٩٣) ابن بسام، الذخيرة ق ٤ م ١ ص ٤١.
- (٩٤) ابن الخطيب، نفاضة الجراب ٢/١٨٣.
- (٩٥) ابن حيّان القرطبي، المقتبس (الجزء الخامس) ص ٣٧.
- (٩٦) المقرئ، نفح الطيب ٣/٥٩٠.
- (٩٧) ابن الخطيب، الاحاطة ٤/١٨٤-١٨٥؛ المقرئ، نفح الطيب ٣/٥٥٧-٥٥٨.
- (٩٨) الحميدي، جذوة المقتبس ٩١؛ الضبّي، بغية الملتمس ١٢٩.
- (٩٩) ابن الخطيب، الاحاطة ٢/٣٣٩؛ المقرئ، نفح الطيب ٦/٢٦٣-٢٦٤ وانظر: خريوش، د. حسين، أدب الفكاهة الأندلسي، ص ٣٧.
- (١٠٠) ابن بسام، الذخيرة ق ٤ م ١ ص ١٧٩.
- (١٠١) المقرئ، نفح الطيب ٢/٦٣٧.
- (١٠٢) ابن عبد الملك المراكشي، أبو عبد الله محمد بن محمد الأنصاري، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة (السفر السادس)، تحقيق الدكتور احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٧٣، ص ٩.
- (١٠٣) الحميدي، جذوة المقتبس ص ١٩٦.
- (١٠٤) المصدر نفسه ص ٢٤٠.
- (١٠٥) انظر فصولا من هذه الرسالة في كتاب الذخيرة لابن بسام ق ١ م ١ ص ٢٤٥-٣٠١.
- (١٠٦) ابن سعيد الأندلسي، المغرب ١/٧٨.
- (١٠٧) حققها الدكتور بدر أحمد ضيف، ونشرتها الهيئة العامة المصرية للكتاب - الاسكندرية، ١٩٨٢ م.
- (١٠٨) ابن حزم، رسائل ابن حزم ١/٣٥١.

- (١٠٩) ابن بسام، الذخيرة ق ١ م ٢ ص ٦٧٧.
- (١١٠) ابن العربي، محيي الدين أبو عبد الله محمد بن علي الحاتمي (ت ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م)، رسائل ابن العربي، ط ١، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد الدكن، ١٣٦٧ هـ / ١٩٤٨ م، كتاب التراجم ص ٣٠-٣١.
- (١١١) نفسه ص ٣١.
- (١١٢) ابن سعيد الأندلسي، اختصار القدح المعلّى في التاريخ المحلّي (اختصره أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن خليل) تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٥٩ ص ١٣٧.
- (١١٣) لاندو، تاريخ المسرح العربي، ترجمة الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠ ص ٢١.
- (١١٤) بوتيتسيفا، تمارا الكساندروفنا، ألف عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٨٣-٨٤.
- (١١٥) مجلة العربي، العدد ٢٢٥، آب ١٩٧٧ (ونشر أيضا ضمن كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الصادر عن مجلة العربي، الكتاب الثامن عشر، ١٩٨٨ ص ٢٥-٢٧).
- (١١٦) المسرح العربي بين النقل والتأصيل ص ٤٩-٥٠.
- (١١٧) عزيزة، محمد، الاسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبّان، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨، ص ٦٤.
- (١١٨) من الدراسات التي تعرّضت لهذا الموضوع : حمادة، إبراهيم، خيال الظلّ وتمثيلات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١، ص ٣٩-٤٠؛ يونس، د. عبد الحميد، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٨.
- (١١٩) بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي ص ٨٤.
- (١٢٠) المقري، نفح الطيب ٣/ ٢١٣.
- (١٢١) ورد هذا النص ضمن قطعة من الباب العاشر من كتاب «متعة الأسماع في علم

السماع للتيفاشي، نشرها محمد بن تاويت الطنجي في مجلة الأبحاث التي تصدرها الجامعة الأمريكية في بيروت، المجلد ٢١، السنة ١٩٦٨، العدد ١-٤، ص ٩٣-١١٦، وورد النص المذكور في الصفحة ١٠٣.

(١٢٢) ذكر محمد بن تاويت الطنجي في دراسته لهذه المخطوطة أنها موجودة في مكتبة خاصة هي المكتبة العاشورية بتونس. (المرجع السابق ص ٩٣).

(١٢٣) ابن عذاري، البيان المغرب ٣/ ٣٩.

(١٢٤) ورد ذكره في معرض الحديث عن انشغال محمد بن هشام بن عبد الجبار بالملاهي (ابن عذاري، البيان المغرب ٣/ ٨٠).

(١٢٥) ابن بسام، الذخيرة ق ٣ م ٢ ص ٧٠٠-٧٠١: ابن اللبّانة الداني، شعر ابن اللبّانة الداني، جمع وتحقيق الدكتور محمد مجيد السعيد، جامعة البصرة، البصرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص ٣١-٣٢.

(١٢٦) ابن عذاري، البيان المغرب ٢/ ٢٢١-٢٢٢.

(١٢٧) القاضي عياض، عياض بن موسى بن عياض السبتي (ت ٥٤٤هـ / ١١٤٩م)، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق الدكتور محمد بن شريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب، ٢٠٠٦/٥.

(١٢٨) انظر الإشارة الى مقامة أبي حفص عمر بن الشهيد، في موضع سابق.

(١٢٩) انظر: لاندو، تاريخ المسرح العربي، ص ١١.

(١٣٠) محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ص ٢٤ (حيث يورد رأياً للويس غارديه).

المصادر والمراجع

- ١ - ابن الأثير، أبو عبد الله محمد (ت ٦٥٨هـ / ١٢٥٩م)، تحفة القادِم، أعاد بناءه وعلّق عليه الدكتور إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ٢ - ابن إدريس، أبو بحر صفوان، زاد المسافر وغرّة محيّا الأدب السافر، تحقيق عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠م.
- ٣ - ابن بسّام، أبو الحسن عليّ بن بسّام الشنتريني (ت ٥٤٢هـ / ١١٤٨م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (٤ أقسام في ٨ مجلدات)، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م.
- ٤ - بوتييسيف، تمارا الكساندروفنا، ألف عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ١٩٨١م.
- ٥ - التيفاشي، متعة الأسماع في علم السماع (قطعة من الباب العاشر)، نشرها محمد بن تاويت الطنجي في مجلة الأبحاث التي تصدرها الجامعة الأمريكية في بيروت، المجلد ٢١، السنة ١٩٦٨، العدد ١-٤، ص ٩٣-١١٦.
- ٦ - ابن حزم، أبو محمد علي بن حزم القرطبي (ت ٤٥٦هـ / ١٠٦٣م)، رسائل ابن حزم، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م.
- ٧ - حمادة، إبراهيم، خيال الظلّ وتمثيلات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١.
- ٨ - الحميدي، محمّد بن فتّوح (ت ٤٨٨هـ / ١٠٩٥م)، جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م.
- ٩ - الحميري، محمد بن عبد المنعم، كتاب الروض المعطار في أخبار الأقطار، حققه الدكتور إحسان عبّاس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٥.

- ١٠- ابن حيّان القرطبي، أبو مروان حيّان بن خلف (ت ٤٦٩ هـ / ١٠٧٦ م)، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق الدكتور محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م.
- ١١- ابن حيّان القرطبي، المقتبس (الجزء الخامس)، نشره: ب. شالميتا، ف. كورينطي، م. صبح، المعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٧٩ م.
- ١٢- خريوش، الدكتور حسين، أدب الفكاهة الأندلسي، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٢ م.
- ١٣- ابن الخطيب، لسان الدين (ت ٧٧٦ هـ / ١٣٧٤ م)، الإحاطة في أخبار غرناطة (٤ ج)، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٣-١٩٧٧ م.
- ١٤- ابن الخطيب، لسان الدين، الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣ م.
- ١٥- ابن الخطيب، لسان الدين، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨.
- ١٦- ابن الخطيب، لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثاني)، تحقيق أحمد مختار العبادي، دار الكاتب العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
- ١٧- ابن الخطيب، لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثالث)، تقديم وتحقيق الدكتورة السعدية فاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م.
- ١٨- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدّمة ابن خلدون، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، د.ت.
- ١٩- ابن الدّراج السبتي، كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع، دراسة وإعداد محمد بن شقرون، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٨٢ م.
- ٢٠- ابن الدلائي، أحمد بن عمر بن أنس الغزري، تصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع

الأخبار وتنويع الآثار والبستان في غرائب البلدان والمسالك الى جميع الممالك، تحقيق الدكتور عبد العزيز الأهواني، معهد الدراسات الاسلامية، مدريد، ١٩٦٥.

٢١- الرشاطي، أبو محمد (ت ٥٤٢هـ / ١١٤٧م) وابن الخراط الاشبيلي (ت ٥٨١هـ / ١١٨٦م)، الأندلس في اقتباس الأنوار وفي اختصار اقتباس الأنوار، تقديم وتحقيق: ايميليو مولينا وخاثينتو بوسك بيللا، المجلس الأعلى للأبحاث العلمية، معهد التعاون مع العالم العربي، مدريد، ١٩٩٠م.

٢٢- ابن سعيد الأندلسي، علي بن موسى (ت ٦٨٥هـ / ١٢٨٨م)، رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال القاضي، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٣م.

٢٣- ابن سعيد الأندلسي، الفصول الياضعة في شعراء المائة السابعة، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، ط ٣.

٢٤- ابن سعيد الأندلسي، القدح العلّي في التاريخ المحلّي (اختصره أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن خليل)، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٥٩م.

٢٥- ابن سعيد الأندلسي، علي بن موسى (ت ٦٨٥هـ / ١٢٨٨م)، المغرب في حُلّ المغرب (٢ ج)، حققه وعلّق عليه الدكتور شوقي ضيف، ط ٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.

٢٦- الشريف الإدريسي، صفة المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس مأخوذة من كتاب نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ط بريل / ليدن ١٩٦٨م.

٢٧- ابن الصيرفي، علي بن منجب (ت ٥٤٣هـ / ١١٤٧م)، المختار من شعر شعراء الأندلس، تحقيق الدكتور عبد الرزاق حسين، دار البشير، عمان، ط ١، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.

٢٨- الضبي، أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة (ت ٥٩٩هـ / ١٢٠٢م)، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧م.

٢٩- ابن ظافر، علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،

مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٠ م.

٣٠- ابن عبد ربّه، أحمد، ديوان ابن عبد ربّه، حَقَّقَه وجمعه وشرحه الدكتور محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩ م.

٣١- ابن عبد الملك المراكشي، أبو عبد الله محمد بن محمد الأنصاري، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة (السفر السادس)، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٧٣ م.

٣٢- ابن عذاري المراكشي، كتاب البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب (٤ ج)، تحقيق ومراجعة ج. س. كولان، إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت.

٣٣- ابن العربي، محيي الدين أبو عبد الله محمد بن علي الحاتمي (ت ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م)، رسائل ابن العربي، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٦٧ هـ / ١٩٤٨ م.

٣٤- عرسان، علي عقله، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١ م.

٣٥- عزيزة، محمّد، الإسلام والمسرح، ترجمة الدكتور رفيق الصبّان، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨ م.

٣٦- ابن عسكر، أدباء مالقة، مخطوط بخزانة الأستاذ محمّد المنوني.

٣٧- العماد الأصفهاني، محمد بن محمد، خريدة القصر وجريدة العصر (القسم الرابع جزءان)، تحقيق الأستاذين عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ١٩٦٤ م.

٣٨- عياض، عياض بن موسى بن عياض السبتي (ت ٥٤٤ هـ / ١١٤٩ م)، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق الدكتور محمد بن شريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب.

٣٩- القفطي، جمال الدين أبو الحسن عليّ بن يوسف (ت ٦٢٤ هـ / ١٢٢٦ م)، إنباه

- الرواة على أنباه النحاة (٤ ج)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.
- ٤٠- لاندو، يعقوب، تاريخ المسرح العربي، ترجمة الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠.
- ٤١- ابن اللبّانة الداني، شعر ابن اللبّانة الداني، جمع وتحقيق الدكتور محمد مجيد السعيد، جامعة البصرة، البصرة، ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م.
- ٤٢- المسرح العربي بين النقل والتأصيل، (مجموعة مقالات)، مجلة العربي، الكتاب الثامن عشر، ١٩٨٨ م.
- ٤٣- المقرئ، الشيخ أحمد بن محمد التلمساني (ت ١٠٤١ هـ / ١٦٣٢ م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (٨ ج)، حققه الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م.
- ٤٤- مكّي، الدكتور الطاهر أحمد، ملحمة السيد، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٠ م.
- ٤٥- نجم، محمد يوسف، صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة الثالثة، العدد ٣، تشرين الثاني، ١٩٧٧، ص ٥٩-٦٣.
- ٤٦- الونشريسي، أحمد بن يحيى (ت ٩١٤ هـ / ١٥٠٨ م)، المعيار المعرب، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف الدكتور محمد حجي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.
- ٤٧- يونس، د. عبد الحميد، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥ م.